

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Dominika Solilová

**Tlumočení a titulkování filmů na filmových festivalech
v České republice**

Film Interpreting and Subtitling at Film Festivals
in the Czech Republic

Praha 2018

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ivana Čenková, CSc.

Poděkování

Děkuji paní profesorce Čeňkové za podnětné vedení této práce, za její ochotu a trpělivost. Dále bych chtěla poděkovat všem, kteří mi pro účely této práce poskytli rozhovor, stejně jako všem respondentům z Letní filmové školy, kteří si našli chvíli k vyplnění dotazníku. Děkuji také všem, kteří mě při psaní práce podporovali, především celé rodině a přátelům.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Dominika Solilová

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá simultánním tlumočením filmů a živě klianými elektronickými titulky na filmových festivalech v České republice. Simultánní tlumočení filmů dříve na filmových festivalech bývalo rozšířeným způsobem audiovizuálního překladu. V současnosti už ho však většinou nahradily titulky – často jde právě o živě kliané elektronické titulky, které tzv. kličač ručně promítá na plátno pod obrazem filmu. Oba typy audiovizuálního překladu jsou nejdříve obecně charakterizovány v teoretické části práce.

V empirické části se výzkum nejprve zaměřuje na tlumočení filmů na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary. Jelikož se dnes filmy na festivalu již netlumočí, byla zvolena výzkumná metoda rozhovorů s tehdejšími tlumočníky. Na základě informací z rozhovorů bylo popsáno, jak tlumočení filmů na festivalu probíhalo a jaké měli tlumočníci pracovní podmínky. Z rozhovorů byly rovněž získány obecné informace o tlumočení filmů.

Druhá kapitola empirické části se zaměřuje na živě kliané titulky: nejdříve na proces kličání a pracovní podmínky kličačů, a poté na názor diváků – ten byl zjišťován pomocí dotazníkového šetření na Letní filmové škole v Uherském Hradišti. Ukázalo se, že většina diváků byla s živě klianými elektronickými titulky spokojena a nepreferovala by jiný způsob audiovizuálního překladu. Zajímavé je, že mnoho diváků četlo jak české elektronické titulky, tak anglické titulky v obraze filmu, a obě verze titulků mnohdy srovnávalo mezi sebou – a to i přesto, že téměř polovina respondentů měla někdy potíže sledovat při čtení titulků zároveň obraz.

Klíčová slova: simultánní tlumočení filmů, živě kliané titulky, kličač, elektronické titulky, filmové festivaly, audiovizuální překlad

Abstract

The master's thesis deals with simultaneous film interpreting and pre-prepared electronic subtitles at film festivals in the Czech Republic. Simultaneous film interpreting used to be a widespread mode of audiovisual translation at film festivals. However, today it has been mostly replaced with subtitles; these are often pre-prepared electronic subtitles manually projected under the film screen by a so-called subtitle launcher. These types of audiovisual translation are generally characterized in the theoretical part of the thesis.

In the empirical part, the research first focuses on film interpreting at the Karlovy Vary International Film Festival. As films are no longer interpreted at the festival, the research method of interviews with the then interpreters was chosen. Based on the information obtained from the interviews, it is described how films were interpreted and what working conditions interpreters had. General information on film interpreting was also gathered during the interviews.

The second chapter of the empirical part deals with pre-prepared subtitles: first with the process of subtitle launching and subtitle launchers' working conditions, and then with the audience's opinion, which was elicited in a questionnaire survey at the Summer Film School Uherske Hradiste. The questionnaire revealed that most of the audience was happy with the pre-prepared electronic subtitles and would not prefer another mode of audiovisual translation. It is interesting that many viewers read both the Czech electronic subtitles and the English subtitles on the film screen, and often compared the two versions, although almost a half of the respondents sometimes had troubles watching the image while reading the subtitles.

Keywords: simultaneous film interpreting, pre-prepared subtitles, subtitle launcher, electronic subtitles, film festivals, audiovisual translation

Obsah

Seznam zkratk	8
1. Úvod.....	9
2. Audiovizuální překlad.....	10
2.1 Filmový dialog.....	13
2.2 Dialogová listina a scénář	15
3. Simultánní tlumočení filmů	16
3.1 Obecná charakteristika simultánního tlumočení filmů	17
3.2 Srovnání s konferenčním tlumočením	21
3.3 Srovnání s dabingem.....	24
3.4 Srovnání s titulkováním	25
3.5 Srovnání s voice-overem a voice-overem naživo	26
3.6 Obecný přístup tlumočnicka k tlumočení filmu a jeho role	31
3.7 Kvalita a hodnocení simultánního tlumočení filmů.....	38
3.8 Simultánní tlumočení filmů v praxi	44
4. Titulkování.....	48
4.1 Obecně o titulkování.....	48
4.1.1 Prostorová omezení titulků	49
4.1.2 Časová omezení titulků.....	50
4.2 Živě kličované titulky	52
4.2.1 Srovnání s divadelním nadtitulkováním	57
4.2.2 Živě kličované titulky v praxi.....	60
5. Výzkum v oblasti simultánního tlumočení filmů	61
5.1 Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary	61
5.2 Metodologie výzkumu	63
5.3 Tlumočení filmů na MFF KV	65
5.3.1 Organizace tlumočení na MFF KV	65
5.3.2 Pracovní jazyky.....	67
5.3.3 Tlumočení přes pilotáž.....	68
5.3.4 Tlumočnická kabina.....	68
5.3.5 Technika.....	69
5.3.6 Platové podmínky	70
5.3.7 Příprava na tlumočení	71
5.3.8 Výchozí text/projev pro tlumočení	73
5.3.9 Hodnocení STF	76

5.3.10 Nástup titulků na MFF KV	77
5.4 Simultánní tlumočení filmů obecně	78
5.4.1 Pracovní podmínky tlumočnicků filmů	78
5.4.2 Proces tlumočení filmu	80
5.4.3 Obecný přístup tlumočnicka k STF	82
5.4.4 Tlumočení vulgárního jazyka	83
5.4.5 Tlumočení filmů podle žánru	83
5.4.6 Srovnání STF s konferenčním tlumočením	85
5.4.7 Recepce tlumočení filmů (a titulků)	87
5.5 Tlumočení filmů na jiných akcích	88
5.6 Diskuse	89
6. Výzkum v oblasti živého klikání titulků	91
6.1 Letní filmová škola Uherské Hradiště	91
6.2 Pohled kličačů na živé klikání titulků	92
6.2.1 Pracovní podmínky kličačů titulků	93
6.2.2 Proces klikání titulků	93
6.2.3 Klikání titulků v době před jejich digitalizací	95
6.3 Pohled diváků na kličané titulky	96
6.3.1 Metodologie výzkumu	96
6.3.2 Otázka č. 1, 2 a 3: věk, pohlaví a povolání diváků	98
6.3.3 Otázka č. 4 a 5: zkušenost diváků s LFŠ a jinými filmovými festivaly	98
6.3.4 Otázka č. 6 a 7: znalost jazyka originálu filmu a angličtiny	99
6.3.5 Otázka č. 8 a 9: čtou diváci titulky, a pokud ano, které?	99
6.3.6 Otázka č. 10: jsou titulky pro diváky rušivé?	100
6.3.7 Otázka č. 11: spokojenost s českými titulky z časového a prostorového hlediska	102
6.3.8 Otázka č. 12: stíhají diváci číst titulky a zároveň sledovat obraz?	103
6.3.9 Otázka č. 13 a 14: srovnávají diváci titulky s originálem a mezi sebou?	103
6.3.10 Otázka č. 15–19: preference diváků v oblasti AVT	105
6.3.11 Analýza závislosti	107
6.3.12 Diskuse	111
7. Závěr	113
Použité zdroje	115
Přílohy	119

Seznam zkratek

AČFK – Asociace českých filmových klubů

AVT – audiovizuální překlad

ČR – Česká republika

EHP – Evropský hospodářský prostor

EU – Evropská unie

LFŠ – Letní filmová škola Uherské Hradiště

MFF KV – Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary

STF – simultánní tlumočení filmů

FF UK – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

1. Úvod

Předmětem diplomové práce je simultánní tlumočení filmů a živé klikání titulků na filmových festivalech v ČR. Tyto způsoby audiovizuálního překladu patří mezi nejlevnější a nejjednodušší metody, jak lze film jazykově zprostředkovat divákům, kteří nerozumí původnímu znění filmu. Proto se na filmových festivalech hojně využívají. Většina festivalových snímků se totiž promítne pouze několikrát, tudíž by se nevyplatilo opatřit je klasickými titulky v obraze filmu (a na mezinárodních festivalech by to ani nebylo možné, neboť tam obvykle musí být anglické titulky). Simultánní tlumočení filmů bylo dříve na filmových festivalech velmi rozšířené, ovšem v dnešní době již tuto metodu často nahradily právě živě kličané elektronické titulky, které se zdají být příjemnější pro diváky.

Snad největším festivalem, kde se na našem území filmy dříve tlumočily, je Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. Pokud je nám známo, v současnosti se již filmy v takovém rozsahu na žádném českém festivalu netlumočí. Proto bylo rozhodnuto, že v empirické části práce se v oblasti tlumočení filmů zaměříme právě na tento festival. Cílem práce je popsat, jak na festivalu v minulosti probíhalo tlumočení filmů: popsat organizaci tlumočení, pracovní podmínky tlumočnicků, samotný proces tlumočení i to, jak tlumočení přijímali diváci. Jako výzkumná metoda byly zvoleny rozhovory s tlumočnickými, kteří na tomto festivalu dříve filmy tlumočili.

Diplomová práce se dále zaměřuje na živě kličané elektronické titulky, tedy na metodu audiovizuálního překladu, která v dnešní době tlumočení filmů na mnoha festivalech nahradila. Naším cílem je zjistit, jak titulky vnímají diváci. Za tímto účelem bylo uskutečněno dotazníkové šetření mezi diváky na jednom z festivalů, kde se tento typ titulkování používá (Letní filmová škola Uherské Hradiště). V této oblasti se rovněž zaměříme na to, jak klikání titulků funguje z pohledu kličáče. K tomu jsme také zvolili metodu rozhovorů.

V teoretické části práce nejprve obě jmenované disciplíny popíšeme obecně, na základě odborné literatury. Empirickou část práce poté dělíme na výzkum v oblasti simultánního tlumočení filmů a výzkum v oblasti živého klikání titulků.

2. Audiovizuální překlad

V úvodu jsme uvedli, že simultánní tlumočení filmů i živě kličané titulky patří mezi způsoby audiovizuálního překladu. Toto odvětví translatologie nyní stručně definujeme a uvedeme, co dalšího do něj spadá.

González (2009: 13) definuje audiovizuální překlad (anglicky *audiovisual translation*; dále též zkracováno na AVT) následujícím způsobem: „Audiovizuální překlad je odvětví translatologie, jež se zabývá převodem multimodálních a multimedialních textů do jiného jazyka a/nebo do jiné kultury.“¹ Definici González (ibid.) dále vysvětluje: audiovizuální texty jsou multimodální v tom smyslu, že jejich produkce a interpretace je založena na kombinaci různých sémiotických zdrojů (neboli módů) – mezi hlavními módy, které se podílejí na smyslu audiovizuálního textu, jsou jazyk, obraz, hudba, barva, perspektiva ad. Audiovizuální texty jsou rovněž multimedialní, neboť zmíněný soubor sémiotických módů je divákům zprostředkován několika médii najednou, přičemž hlavní, koordinující úlohu v procesu prezentace hraje plátno, popř. obrazovka. Audiovizuální texty jsou dnes takřka všudypřítomné; jejich počet od 70. let minulého století neustále narůstá (González 2009: 13).

Audiovizuální překlad je široký pojem, který zahrnuje mnoho dílčích činností; jeho nejčastější formou je titulkování a dabing, ovšem jak jsme již zmínili, do této kategorie bývá zařazeno i simultánní tlumočení filmů (Gambier 2003: 174; González 2009: 17; Jüngst 2010, cit. Císlarová 2011: 20), které je spolu s titulkováním předmětem této práce. Gambier (2003: 171) a González (2009: 13) uvádějí různé termíny, jimiž se tento typ překladu označuje, popř. označoval: před popularizací televize a videa se používal název *film translation* a *film dubbing*, po nástupu televize jakožto masového komunikačního a zábavního média se potom mluvilo o *film and TV translation*, *media translation*, příp. *language transfer*, ačkoliv nejde pouze o jazykový obsah – verbální obsah je totiž doplněn obrazem a zvukem (Gambier 2003: 171). V současnosti se užívá pojem *audiovisual translation*, jenž zahrnuje média v podobě filmu, rádia, televize a videa; dalším užívaným termínem je *multimedia translation* či *screen translation*, označující všechny produkty šířené prostřednictvím obrazovky či plátna (v televizi, kině či na počítači). Tyto termíny vypovídají o tom, jak se s příchodem moderních technologií (a narůstajícím počtem

¹ Pokud není uvedeno jinak, přeložila citáty v celé diplomové práci její autorka.

audiovizuálních textů pro elektronická a digitální média) pole audiovizuálního překladu rozšířilo. Někdy se také objevuje termín *versioning* (Gambier 2003: 171). Orerová (2004; cit. Císlerová 2011: 21) navíc píše o pojmech *traducción subordinada* (do angličtiny se překládá jako *constrained translation*, tj. nucený překlad) a *film communication*. Gambier (2003: 178) dále navrhuje označení *transadaptation*, jež umožňuje pominout obvyklou dichotomii mezi doslovným a volným překladem, překladem a adaptací apod., a více zohlednit cílové diváky. Gambier (ibid.) se totiž domnívá, že jazykový převod ve filmech, videích a televizních pořadech lze považovat za nový žánr, který se situuje někde mezi překladem a tlumočením. Titulkování je podle něj možné považovat za překlad – ale jen pokud překlad vnímáme holisticky a nenahlížíme na něj jako na čistě doslovný převod, ale jako na soubor strategií (např. shrnutí, parafráze apod.), jež zohledňují filmový žánr, styl filmového tvůrce, potřebu a očekávání diváků a multimodalitu audiovizuální komunikace (jazyk, obraz, zvuk) (Gambier 2003: 178).

Je důležité zmínit, že audiovizuální díla mají několik různých složek, které se navzájem doplňují, takže audiovizuální překladatel by měl věnovat pozornost každé z nich. Díaz Cintas a Remael (cit. Pošta 2012: 80) je dělí do následujících kategorií:

- „1. Verbální znaky přenášené akusticky (dialog, monolog, zpívané písně)
2. Neverbální znaky přenášené akusticky (ruchy a hluk, instrumentální hudba)
3. Verbální znaky přenášené vizuálně (úvodní a závěrečné titulky, nápisy s názvy ulic, dopisy, noviny, dokumenty, transparenty v obraze apod.)
4. Neverbální znaky přenášené vizuálně (gesta, obecně obraz zaznamenaný kamerou)“.

Pomineme-li AVT pro nevidomé a slabozraké, verbální znaky přenášené vizuálně (tedy nápisy v obraze) je vhodné přeložit jen v případě, kdy je daný nápis důležitý pro pochopení sdělení – jinak by si diváci mohli myslet, že jde o důležitou informaci, ačkoliv jde jen o nepodstatný detail (Pošta 2012: 81).

Gambier (2003: 171–176) dělí audiovizuální překlad na dominantní a náročné druhy. Mezi ty dominantní řadí interlingvální titulkování, dabing, intralingvální dabing (používá se např. při distribuci filmů, v nichž postavy mluví výrazným místním dialektem, do jiných zemí či regionů, kde se mluví stejným jazykem, avšak kde by diváci nemuseli dialektu rozumět – např. britský film *Trainspotting* byl pro americké publikum nadabován do americké angličtiny), konsekutivní tlumočení – to Gambier dělí na tlumočení naživo

(*live* – např. při rozhovoru v rádiu), nahrané předem (*pre-recorded* – to se blíží *voice-overu*) a *link up* pro komunikaci na dálku –, simultánní tlumočení (obzvláště tlumočení pro média; sem se řadí i tlumočení do znakového jazyka), *voice-over* aneb *half dubbing* (u *voice-overu* a simultánního tlumočení je původní zvuk buď úplně překrytý novou stopou, nebo je po několika vteřinách ztlumen na nízkou hlasitost), volný komentář, mnohojazyčnou produkci (např. u natáčení filmu, kde mluví každý herec svým jazykem a nakonec se film nadabuje pouze do jednoho jazyka) a „simultánní překlad“ (respektive tlumočení) nebo tlumočení z listu (*simultaneous or sight translation*) – tj. tlumočení filmu ze scénáře, z dialogové listiny, nebo přes pilotní jazyk z cizojazyčných titulků. Simultánní tlumočení a tlumočení z listu se podle Gambiera (2003: 174) používá na filmových festivalech a ve filmových archivech.

Mezi náročnými typy audiovizuálního překladu Gambier (2003: 174–176) vyjmenovává překlad scénáře, intralingvální titulkování (diváci mají možnost titulky zapnout či vypnout, ale nejsou neoddělitelnou součástí obrazu – tzv. *closed caption*) – tj. titulkování pro neslyšící a nedoslýchavé, které také může sloužit jako pomůcka při učení cizího jazyka, *live/real-time subtitling* (*live subtitling* je nutné odlišovat od *live subtitles* – ty jsou připraveny předem, ale do filmu nebo televizního programu jsou vkládány až přímo při přenosu), divadelní a operní nadtitulkování a audio popis pro nevidomé a slabozraké.

Podle Zojerové (2012: 374) oblast audiovizuálního překladu dlouho unikala akademickému zájmu, ovšem v dnešní době se toto zpoždění již vyrovnalo, a to i díky různým bibliografickým kompilacím, které upozorňují na relativně velký počet nově vydaných prací v této oblasti (jejich autory jsou např. Henrik Gottlieb či Yves Gambier) a několika speciálním čísly odborných časopisů zaměřených na toto téma (např. *The Translator* 2003/9: 2 či *Meta* 2004/49: 1, 2). Tento vývoj dokazuje i výzkum autorů Aixelá a Clavero z roku 2005, kteří zkoumali počet výskytů prací zabývajících se základními tématy z oblasti audiovizuálního překladu v bibliografické databázi BITRA (*Bibliography of Interpretation and Translation*)²: podle jejich výzkumu bylo v této databázi v 80. letech 76 takových záznamů, zatímco v 90. letech už toto číslo bylo šestinásobné. Podíl titulů s tematikou audiovizuálního překladu v rámci všech translatologických publikací obsažených v této databázi v tomto období tedy vzrostl z 1–

² Databáze BITRA je dostupná online na adrese:
<https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=en>.

1,5 % na 4 % (Zojer 2012: 374). Lze předpokládat, že od té doby počet prací o audiovizuálním překladu nadále stoupá.

2.1 Filmový dialog³

Tato práce se zabývá filmovými festivaly; pokud tedy zúžíme pojem audiovizuálního překladu na překlad či tlumočení filmu, mají všechny formy audiovizuálního překladu jmenované výše jednu věc společnou: překladatel (popř. tlumočník) pracuje s filmovým dialogem, který má určitá specifika. Jde totiž o umělecký, pečlivě vytvořený a často kreativní text. Může obsahovat slovní hříčky, citáty z vysoké i populární kultury, různé dialekty, sociolekty, vtipy nebo parodické prvky a může být intertextový (Jüngst 2012: 293). Rovněž je to text, který byl napsaný tak, aby mohl být přednesen, jako by napsaný nebyl („written to be spoken as if not written“ – Gregory and Carroll 1978; cit. Taylor 1999: 443).

Filmoví scenáristé se tedy snaží dosáhnout toho, aby jejich text zněl co nejautentičtěji, nejspontánněji a nejreálněji. Není to jednoduchý úkol, mimo jiné proto, že v každodenní konverzaci se obvykle používají stále ty samé fráze, dialogy bývají jednotvárné a banální, zatímco film je časově a prostorově omezen, takže dialogy v něm by měly být k věci, dramatické nebo zajímavé. V dnešní době už se ovšem natáčí mnoho filmů, které se snaží působit co nejreálněji, využívají k tomu realistický jazyk a znějí opravdově. Dialogy v takových filmech např. bývají útržkovité, nedokončené a opakují se. Repliky postav se mohou navzájem překrývat a jejich konverzace často nemívá žádný hlubší smysl, je hlavně fatická a slouží pouze k uvedení do dané společenské situace. Pokud se potom takový film překládá, měl by se audiovizuální překladatel pokusit autentičnost výchozího textu co nejvíce zachovat. Zároveň by se měl snažit docílit toho, aby diváci neměli pocit, že se dívají na přeložený film.

Ve spojitosti s filmovým dialogem je důležité uvědomit si existenci řečových žánrů (*speech genres*), které Bachtin definuje jako „typické formy promluvy spojené s určitým komunikačním kontextem“ (Taylor 1999: 445). Na základě řečových žánrů je v dané situaci možné odhadnout, jakým směrem se bude konverzace vyvíjet. Různé situace vyžadují různé, adekvátní jazykové strategie, které k nim historicky vznikly. Účastníci komunikace si na základě svých zkušeností s těmito žánry podle kontextu vytvořili určitá

³ Tato kapitola se opírá zejména o poznatky Christophera Taylora (1999: 443–457).

očekávání, a tudíž se v určitých situačních kontextech chovají a zároveň komunikují podle daných, předvídatelných schémat. Už zpočátku promluvy tedy poznají řečový žánr, a díky tomu jsou schopni předvídat různé faktory, např. délku a strukturu promluvy, její styl a obsah. Dynamika dialogu je velmi silná, protože byla po staletí utvrzována intertextovým opakováním. Právě díky tomu může část toho, co chceme vyjádřit, zůstat nevyslovena, neboť význam se nepřenáší pouze pomocí jazyka, ale také pomocí sociokulturních znalostí účastníků komunikace, kteří jsou v kontextu schopni pochopit narážky a pouhá naznačení. Tento poznatek je zásadní i pro simultánní tlumočení filmů, neboť není v silách tlumočnicka přetlumočit přesně všechny dialogy. Ani tak se ovšem v tlumočení nemusí ztratit koheze – právě díky tomu, že není nutné vyjádřit vše explicitně. Podobně je tomu u titulkování, kde je rovněž nutné text značně kondenzovat.

Jeden ze základních problémů, s nimiž se potýká scenárista při tvorbě filmového dialogu, který má znít autenticky, je tedy vytvořit určitý řečový žánr a ztotožnit se s ním. To nemusí být vždy jednoduché, obzvlášť pokud mu zamýšlený žánr není blízký a běžně se s ním neseťkává. Audiovizuální překladatel má potom ještě obtížnější úkol, a to přenést původní dialogy do odpovídajícího žánru v cílové kultuře tak, aby se příliš nevzdálil od výchozího textu. Musí dokázat vnímat a rozpoznat znaky řečového žánru ve výchozím i cílovém jazyce a pokusit se o to, aby si co nejvíce odpovídaly. Překladatel musí usilovat o významovou ekvivalenci skrze ekvivalenci řečového žánru, klíčových pojmů, charakteristiky postav, kulturního kontextu a atmosféry. Musí si pro každý žánr, který se ve filmu objeví, dokázat představit odpovídající situaci v cílovém jazyce a napsat dialog tak, aby se ke každé situaci přesně hodil. Aby byl filmový dialog přesvědčivý, ať už v originálu či v překladu, musí tedy obsahovat typické výrazy a fráze, které příslušníci daného jazyka a kultury v určité situaci očekávají.

Podle Gambiera (2003: 184–185) se audiovizuální komunikace vyznačuje stejnými rysy jako jakýkoliv jiný druh komunikace, která se snaží předat nějaký soubor myšlenek, názorů a faktů – ovšem protože je audiovizuální komunikace realizována komplexními, formátovanými produkty (jež mají specifickou délku a spadají do různých žánrů), musí být velmi efektivní. Další odlišnost spočívá v tom, že audiovizuální komunikace je inherentně dvojznačná – je totiž namířena jak na okamžité adresáty (těmi jsou postavy na plátně), tak na diváky (ti sice nebývají osloveni přímo, ale přesto jsou neustále přítomni; právě jim je audiovizuální dílo určeno). Audiovizuální překladatelé tedy musejí udržet koherenci dialogu mezi primárními adresáty na plátně a zároveň se pokusit koherenci

předat i publiku. Při překladu audiovizuálních děl je tedy věrnost podřízena komunikativním potřebám publika, stejně jako např. při překladu pro divadlo. Překladatel se stává prostředníkem mezi zdrojovým textem (např. dialogem či komentářem), cílovými příjemci a výsledným textem (Gambier 2003: 184–185) – to platí jak pro překlad titulků, textu pro voice-over či dabing, tak pro simultánní tlumočení filmů.

2.2 Dialogová listina a scénář

V oblasti AVT je často nutné rozlišit mezi dialogovou listinou a scénářem. Tyto pojmy vysvětluje Pošta (2012: 31–34), který uvádí i autentické ukázky. Dialogová listina zachycuje přepis dialogů, které by měly být graficky odděleny podle jednotlivých postav, a základní informace o jednotlivých scénách. Kompletní scénář obsahuje kromě dialogů také detailnější popis akce. Často rovněž může zahrnovat i „vysvětlivky k některým slovům a slovním obrátům a znění titulků v původním jazyce již od tvůrců pořadu“ (Pošta 2012: 31). Titulková část se pak podle Pošty (ibid.) anglicky nazývá *spotting list* a scénáře, které tuto část obsahují, se obvykle označují jako *combined dialogue and spotting list (CDSL)* a *combined continuity and spotting list (CCSL)*. V takovém případě pak budou součástí scénáře i časové údaje o titulcích v originále (tj. kolik času je na každý titulek vymezeno).

Je ovšem třeba mít na paměti, že tato definice nemusí vždy odpovídat realitě, neboť dialogové listiny a scénáře mohou být velmi různé. Do rukou audiovizuálního překladatele se někdy také dostane nefinální verze, která se může od konečné verze audiovizuálního díla značně lišit.

3. Simultánní tlumočení filmů

Z obou zkoumaných typů AVT se nejdříve budeme zabývat simultánním tlumočením filmů. Nejprve se stručně vyjádříme k terminologii, neboť ta pro tento způsob zprostředkování filmů není v odborné literatuře zcela ustálená. Autoři v anglických publikacích mluví např. o *film interpreting*, *simultaneous film interpreting* (Russo 2015; Jüngst 2012) či o *simultaneous translation of films* (Snelling 1990). Někteří autoři (např. Yves Gambier) také podle toho, zda má tlumočník dopředu k dispozici scénář (popř. dialogovou listinu) či nikoliv, rozlišují mezi pojmy *simultaneous translation* a *interpreting for the media* (Russo 2005: 20). Snelling (1990: 14) zase záměrně používá výraz *simultaneous translation of films*⁴, a to pro případy, kdy tlumočník tlumočí dialogy filmu z cizojazyčných titulků nebo ze scénáře, popř. dialogové listiny ve výchozím jazyce a zároveň film vidí poprvé či podruhé – pokud by měl více možnosti přípravy, nešlo by už podle Snellinga o simultánní převod. Termín *interpretation*, (tlumočení) by autor volil až v případě, že by film byl tlumočen přímo z původního znění, bez textových podkladů. Termín *simultaneous interpretation* tedy Snelling navrhuje užívat výhradně pro tlumočení spontánního nebo konferenčního projevu, u nějž řečník sice používá text, ale pouze jako oporu. Russo (2005) ovšem volí univerzální označení *simultaneous film interpreting*, protože tlumočník při filmu nemusí dialogovou listinu (popř. scénář) nutně sledovat, i když ji má před sebou. V češtině tedy v této práci budeme podle jejího vzoru používat označení *simultánní tlumočení filmů* (zkráceně STF), popř. *tlumočení filmů*.

Odborná literatura se simultánním tlumočením filmů zdaleka nezabývá tolik jako jinými oblastmi translatologie. Většinu z existujících výzkumů publikovali italští autoři, často jde o diplomové práce studentů v italštině. Literatury v češtině je k tomuto tématu poskrovnu. Z publikací v angličtině se tímto tématem zabývá především italská autorka Mariachiara Russo (1995, 1997, 2005, 2015), která vedla několik studentských akademických prací na toto téma a sama uskutečnila několik dotazníkových šetření. Právě o její poznatky se v celé kapitole o STF budeme opírat (kromě kapitoly 3.5).

⁴ Volba výrazu *translation* (překlad) v angličtině ovšem nejspíš souvisí i s tím, že Snelling (1990: 14) tlumočení filmů přirovnává k tlumočení z listu, které se anglicky nazývá *sight translation*.

3.1 Obecná charakteristika simultánního tlumočení filmů

Tlumočení filmů je simultánní ústní způsob převodu audiovizuálního díla z jednoho jazyka do druhého, jenž se používá v případech, kdy film není nadabován ani otitulkován (Russo 2015: 163) – anebo pokud titulky k dispozici jsou, ale pouze v cizím jazyce. Cílem této činnosti je umožnit divákům porozumění a zachovat celkový dojem z filmu; Lecuonová (1994: 280) píše o zprostředkování obsahu, ale ne formy jazykového kódu. STF je intertextová, sémiotická činnost, nejde jen o prostý převod z jednoho jazyka do druhého (Russo 1997: 188). Tlumočení probíhá simultánně s projekcí filmu a tlumočník musí tlumočit ve stejnou chvíli, kdy slyší původní hlasy herců. Filmy jsou nejčastěji tlumočeny na mezinárodních filmových festivalech, ačkoliv v současnosti už bylo STF mnohdy nahrazeno titulky – často jde o předpřipravené elektronické titulky, které se ručně promítají na plátno až při samotné projekci (těmi se budeme zabývat v další části práce – viz kapitola 4.2).

Film obvykle tlumočí jeden nebo dva tlumočníci z kabiny umístěné v kinosále – ovšem i v takovém případě tlumočí jeden tlumočník všechny postavy, bez ohledu na pohlaví (Russo 2015: 163–164). Pošová (1991: 14) ze své zkušenosti v tehdejší Československu píše, že i dlouhé filmy se tlumočily zásadně „sólově“. To potvrzuje i Jüngstová (2012: 289), když píše, že tlumočník filmu většinou pracuje sám, bez kolegy. Proto by měl mít dostatečný hlasový fond a výdrž, aby vydržel tlumočit celý film, který běžně trvá kolem 90 minut (ačkoliv naštěstí pro tlumočníka, běžný 90minutový film nemívá 90 minut dialogů). Ze skutečnosti, že jeden tlumočník tlumočí všechny postavy, vyplývá, že jeho hlas se ke všem postavám nutně nehodí. Podle Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 5) někdy organizátoři dokonce tlumočníka vybírají podle žánru filmu, pokud mají na výběr z několika kandidátů: pro filmy, kde vystupuje mnoho dětí, tak podle této autorky bývá vybrán spíše ženský hlas, zatímco pro dokumentární filmy je to hlas mužský.

Na velkých festivalech se film obvykle tlumočí z tlumočnické kabiny nebo z kabiny promítače. V menších sálech nebo na malých festivalech, které často organizují amatérští nadšenci do daného tématu, se ale také může stát, že tlumočník bude sedět v poslední řadě kinosálu, tj. blízko k divákům a bez kabiny. Tlumočník filmů tedy mnohdy nemůže pracovat na zvukově izolovaném místě.

Pokud je film tlumočen, promítá se v původním znění a diváci buď obdrží sluchátka, do kterých se jim pustí tlumočení, nebo se tlumočení pustí reproduktory nahlas do celého kinosálu, přičemž na pozadí stále tlumeně běží původní zvuková stopa filmu. Jüngstová (2012: 288) nazývá první možnost jako selektivní tlumočení a druhou možnost jako tlumočení kolektivní. V obou případech je podle této autorky (ibid.) možné poslouchat původní znění filmu – ačkoliv při tlumočení do sálu samozřejmě záleží, nakolik byl původní zvuk ztlumen.

Film může být simultánně tlumočen buď přímo ze zvukové stopy, nebo může být tlumočen z listu či tlumočen s textem (v případě, kdy má tlumočník k dispozici scénář, dialogovou listinu⁵ či titulky). Tyto materiály jsou pro dobrý výkon tlumočníka zásadní; pokud je nedostane předem a je odkázán pouze na zvukový kanál, je jeho úkol velice obtížný. Snelling (1990: 14) píše, že se s takovou situací za svou tlumočnickou kariéru na Benátském filmovém festivalu nesetkal a že by takový úkol považoval za nemožný. Situace byla očividně jiná v tehdejší Československu, neboť Hrdlička ve svém článku z roku 1983, který byl v roce 2017 znovu otištěn v časopise ToP (2017: 14), píše o své zkušenosti s tlumočením v pražských kinech Ponrepo a Klub, kde tlumočník obvykle žádnou dialogovou listinu nedostal, takže musel film tlumočit bez přípravy. Hrdlička (2017: 15) o těchto situacích píše následující: „u velké většiny filmů se mi nebo nám [...] podaří pochopit obsah a pointu až při druhém promítání“. I Pošová uvádí (1991: 14), že pokud tlumočník nedostane text dopředu, a je tak „odkázán výhradně na sluchátka a vidí-li film ke všemu poprvé, je skoro vyloučeno, aby jej perfektně odtlumočil“. Pokud se jedná o odborné filmy (např. dokumentární, populárně vědecké či publicistické), jež jsou nasyceny faktickými informacemi, názvy, daty a odbornou terminologií, je dialogová listina podle Pošové (ibid.) naprosto nezbytná.

V případě, že má tlumočník dialogovou listinu při filmu před sebou, musí zároveň s ní rovněž sledovat zvukovou stopu, aby svou promluvu správně načasoval. To je nutné také pro případ, že by se mezi textem a původním zvukem vyskytly nějaké nesrovnalosti. Dialogová listina ovšem neobsahuje texty a nápisy, které se během filmu objeví na plátně v obrazové složce díla (novinové titulky, dopisy, nápisy apod.). Chce-li tlumočník takový

⁵ Dále už nebudeme vždy vyjmenovávat obě možnosti: „scénář či dialogová listina“, ale budeme z důvodu větší stručnosti používat označení „dialogová listina“, protože tu podle našich zjištění dostává tlumočník častěji.

text přetlumočit, může to vést k časovým problémům, obzvlášť v případě, že v tu chvíli zároveň mluví nějaká postava.

Tlumočník se na tlumočení filmu může připravit nejlépe, pokud má předem k dispozici dialogovou listinu a zároveň má možnost film předem zhlédnout (např. mu organizátoři poskytnou DVD; někdy ovšem není film předem k dispozici nebo ho distributor před premiérou nechce svěřit někomu externímu). Pokud má totiž tlumočník tlumočit film, který vidí poprvé, je přitom velmi snadné přehlédnout něco důležitého.

V některých případech tlumočník původnímu znění filmu nerozumí a tlumočí pouze na základě titulků či dialogové listiny – potom se jedná o tlumočení z listu s vizuální oporou (Snelling 1990: 14). Pokud je film tlumočen pouze z interlingválních titulků, přináší to riziko, že tlumočník převeze případné chyby v titulcích nebo že bude svůj projev zbytečně zkracovat, protože už samotné titulky jsou značně komprimovanou verzí původního sdělení: původní informace v nich bývá zredukována o 25–50 % (Russo 1997: 189). Pokud je film tlumočen pouze z dialogové listiny a tlumočník nerozumí jazyku originálu filmu, nese to s sebou zase poměrně velké riziko (v závislosti na tom, jak dobře je dialogová listina připravená a strukturovaná), že se tlumočník v textu ztratí a nebude vědět, která pasáž textu odpovídá aktuální scéně.

Další možností je, že tlumočník rozumí jak jazyku původních dialogů, tak jazyku cizojazyčných titulků: v tom případě tlumočí z listu s vizuální a zvukovou oporou a má možnost dvojité kontroly svého výstupu – může tak například tlumočit film ve francouzském znění s italskými titulky do angličtiny (Snelling 1990: 14). V takovém případě mohou titulky tlumočnickovi pomáhat (např. ve chvíli, kdy je dialog špatně slyšet nebo pokud jde o nějaký místní dialekt a je mu špatně rozumět), ale zároveň ho i rušit, neboť představují konkurenci ke zvukové stopě. Titulky jakožto text automaticky přitahují pohled tlumočníka, a někdy tak může vnímání titulků převážet nad vnímáním zvukové stopy (Jüngst 2011; cit. Kazmirowská 2017: 3–4). Problémy mohou rovněž nastat, pokud se objeví nějaké nesrovnalosti mezi titulky a původním zvukem. Někdy se může stát, že titulky přesně neodpovídají dané filmové scéně. Tlumočník pak může pojmout podezření, že byly přeloženy pouze ze scénáře bez zhlédnutí filmu, nebo bez většího zamyšlení nad jazykovým rejstříkem či kontextem. Titulky se také často překládají v zemi, kde byl film natočen – to mnohdy vede k přesnému, detailnímu překladu, ale zároveň k užití nepřírozeného jazykového rejstříku (obzvlášť u deminutiv, augmentativ či pejorativ) nebo k příliš doslovnému překladu idiomatických výrazů

(Snelling 1990: 15). Potom může dojít k tomu, že obraz filmu a titulky (potažmo i tlumočník, pokud si nedá pozor nebo nerozumí jazyku originálu) očividně podávají divákům rozdílnou, někdy až protichůdnou informaci, což rozhodně není žádoucí. Tento problém je ještě horší, pokud tlumočník nerozumí původnímu znění filmu a spoléhá se právě na cizojazyčné titulky.

Tlumočník musí při filmu pozorně sledovat zároveň psaný, mluvený a vizuální kód, a ty se neustále mění. Mluvený kód, další zvuky a vizuální kód ve filmu spolu velmi silně souvisí – obraz filmu může tlumočnickovi často pomoci správně se rozhodnout, jak přetlumočit dvojznačný dialog. Tlumočník filmu pracuje s vysokou kognitivní zátěží a musí vhodně rozdělit a přepínat pozornost: sleduje obraz filmu, poslouchá původní znění, čte nápisy na plátně, titulky či dialogovou listinu (pokud má materiály k dispozici), popř. své poznámky, vybavuje si zapamatované informace, snaží se do svého hlasu promítnout přiměřené emoce a zároveň kontroluje svůj jazykový výstup (Russo 2005: 1).

Tlumočník filmů se často musí potýkat s vysokou rychlostí řeči postav, s rychlými dialogy a krátkými replikami nebo s překrývajícími se hlasy, když si postavy skáčou do řeči. Musí si také udržovat co nejkratší časový posuv, aby tlumočení dokázal co nejlépe synchronizovat s promluvami postav. K tomu se ještě přidává skutečnost, že „to nejpodstatnější bývá řečeno téměř bez výjimky v afektu, tedy velmi rychle, překotně“ (Pošová 1991: 14).

Neměli bychom zapomínat, že film je umělecké dílo. Navíc filmový dialog má působit spontánně, ale je to předem napsaný text, který se od běžné každodenní konverzace velmi odlišuje – je mnohem více informačně nasycený apod. (Russo 2015: 164; viz kapitola 2.1). Z toho důvodu je při tlumočení filmů často nutné některé informace vypouštět a co nejvíce redukovat svůj výstup – volit tedy vždy co nejefektivnější způsob převodu a co nejlépe využít své komunikační schopnosti. Z výše jmenovaných specifik tlumočení filmů vyplývá, že je třeba, aby tlumočníci k této disciplíně zaujali funkční pragmatický přístup, což je jednodušší, pokud se nechají úplně vtáhnout do děje a ztotožní se s postavami ve filmu.

Podle Pošové (1991: 14) by se tlumočník filmů, ale také obecně tlumočník či překladatel pracující ve filmovém prostředí měl aktivně zajímat o kinematografii, mít přehled nejen o jménech herců, ale také o dalších filmových profesích (režiséři, kameramani apod.) a sledovat jejich tvorbu. Navíc filmy často pracují s intertextualitou – mnohdy se v nich

vyskytují odkazy na jiné filmy nebo na jiné oblasti kultury. Například pokud tlumočník tlumočí dětské filmy, je žádoucí, aby se o tento žánr zajímal a znal alespoň ty nejznámější dětské filmy a seriály, v ideálním případě i dětskou literaturu. Filmy navíc mívají rozličné náměty z různých oborů a odehrávají se v různých dobách – proto je potřeba solidní všeobecné vzdělání a schopnost rychle se orientovat a dohledat potřebné informace. To obzvlášť v době před rozmachem internetu, kdy se filmy tlumočily více než dnes, nebyl vždy lehký úkol.

V oblasti simultánního tlumočení filmů je potřeba dalšího výzkumu, obzvlášť pokud jde o reakci filmových diváků na tlumočení (Russo 2005: 3). Nedostatek výzkumu v oblasti STF odůvodňuje Jüngstová (2011; cit. Kazmirowská 2017: 5) tím, že to v současnosti není příliš častá forma tlumočení, a také tím, že tlumočnický výkon je pomíjivý a k pořízení nahrávky tlumočení by bylo třeba získat povolení k pořízení obrazového či zvukového záznamu během promítání filmu.

3.2 Srovnání s konferenčním tlumočením

Ačkoliv jsou filmy na filmových festivalech, stejně jako výstupy řečníků na konferencích, tlumočeny simultánně, STF se v řadě aspektů od konferenčního značně odlišuje. Podle Lecuonové (1994: 282) je komunikační situace při STF pro tlumočníka mnohem obtížnější.

Jak uvádí Russo (2005: 1–2), v konferenčním prostředí je dopředu dáno konzistentní odborné téma, řečníci hovoří formálně a střídají se obvykle až po delších úsecích projevu. Tlumočníci na konferenci jsou do určité míry součástí stejného komunikačního kontextu jako řečníci. Mají tedy oproti tlumočnickům filmů tu výhodu, že mají čas seznámit se s přízvukem a stylem projevu řečníka a přizpůsobit se mu, v případě potřeby mohou někdy řečníka požádat, aby zpomalil, nebo mohou požádat o pomoc s terminologií (a to i v předstihu). Naproti tomu tlumočníci filmů nemají k řečníkům (mluvčím) přímý přístup a nemají čas zvyknout si na různé postavy, které ve filmu promlouvají, ani přizpůsobit se jejich idiolektu, slangu, místnímu přízvuku, emočnímu nasazení v hlase apod. Konferenční tlumočníci také mohou spíše než tlumočníci v kinosále dostat zpětnou vazbu od posluchačů (obzvlášť při tlumočení diskuze).

Navíc, jak poznamenává Lecuonová (1994: 282), řečníci na konferencích si obvykle jsou vědomi toho, že jejich projev se simultánně tlumočí, a mohou tomu svůj proslov přizpůsobit – vědí totiž, že tlumočení je nutné k tomu, aby se mohli dorozumět s ostatními

účastníky. Mohou podle toho tedy náležitě uzpůsobit rychlost a intenzitu projevu a některé termíny či úseky dokonce zopakovat. Naproti tomu, kinematografická díla se netočí s vědomím, že budou tlumočená, ani za tím účelem. Navíc v nich většinou nebývá jen jeden mluvčí (jako na konferenci), ale více různých postav. K tomu se hlasy herců mísí se zvuky v pozadí filmu, které mohou být v závislosti na prostředí dané scény velmi hlučné a rušivé. Lecuonová (1994: 282) také připomíná, že kvalita zvuku, který se k tlumočnickovi dostane, není vždy dobrá, např. v případě starých filmů. Podle Lecuonové (ibid.) se tlumočnickovi do sluchátek často nepustí přímo zvuková stopa filmu, ale zvuk se k němu dostává jen přes mikrofon umístěný v sále – předpokládáme však, že v dnešní době už budou technické podmínky o něco lepší. Podle Hrdličky (2017: 15) bývá pro tlumočníka filmů největším problémem právě kvalita zvuku; píše dokonce, že ve filmech v anglickém znění bývalo „tak 30 % dialogů zvukově nesrozumitelných“ (ibid.).

Naopak výhodou tlumočníka filmů oproti konferenčnímu tlumočnickovi je to, že pokud předem obdrží dialogovou listinu, nemusí se soustředit na rozdíly mezi psaným a mluveným kódem, jelikož dialogová listina by měla zcela odpovídat replikám ve filmu (ačkoliv se může stát, že projekční kopie filmu nebude dodané dialogové listině zcela odpovídat, protože film byl mezitím ještě přestříhán). Naproti tomu, pokud konferenční tlumočnick dostane k dispozici textové podklady, nemusí to ještě znamenat, že se jich řečník bude zcela držet; platí zde vždy vyřčené. Trochu jinak tomu ovšem může být u dokumentárních filmů, v nichž se někdy objevují záběry přirozených dialogů či výpovědí, které nejsou předem připraveny a byly pořízeny např. při různých autentických rozhovorech, při oslovení veřejnosti apod. Dialogová listina pro tyto úseky filmu byla sepsána až na základě odposlechu a může obsahovat chyby či vynechávky.

Tlumočnick filmů se musí vypořádat s tím, že filmové dialogy (na rozdíl od konferenčních projevů – alespoň těch, které nejsou čtené) neobsahují mnoho redundantních prvků. Neobjevují se v nich zpravidla hezitační pauzy ani opakování – a pokud ano, je to záměrné, protože jde o předem napsaný, uměle vytvořený text (viz kapitola 2.1 o filmovém dialogu). Je ovšem pravda, že zatímco na konferenci řečník obvykle mluví plynule, bývají ve filmech chvíle, kdy nikdo nemluví – pouze hraje hudba či jsou slyšet zvuky v pozadí a smysl je divákům zprostředkován skrze obraz filmu. V takových chvílích si tlumočnick může odpočinout, ale zároveň musí stále dávat pozor a být připraven začít tlumočit novou repliku.

Rytmu se týká i následující postřeh Hrdličky (2017: 14): „konference probíhají podle určité zaběhnuté šablony jak ve vyjadřování, tak rytmu, kdy se postupně většinou rytmus zpomaluje a pozornost posluchačů slábne. U filmů je tomu přesně naopak. Film může obsahovat tu nejširší škálu vyjadřování a žargonu, s jakým se na konferenci nemůžete nikdy setkat a má většinou tendenci neustále zrychlovat k vyvrcholení, které bývá na konci filmu“. Hrdlička (ibid.) navíc uvádí, že při tlumočení filmu se tlumočník často může setkat s různými nezvyklými nářečím, takže i zkušený tlumočník, který výborně ovládá výchozí jazyk, může mít problémy s porozuměním.

Russo (2005: 2) uvádí, že STF vyžaduje od tlumočníka specifické dovednosti: tlumočník filmů by v ideálním případě měl mít schopnosti literárního překladatele a konferenčního tlumočníka zároveň. Literárnímu překladu se STF podobá v tom smyslu, že je potřeba mít jazykový cit a stylistické cítění; s konferenčním tlumočením má STF zase společnou mluvenost a potřebu kognitivní schopnosti rozdělit pozornost mezi poslech zdrojového textu a vlastní produkci.

Tlumočník filmů, podobně jako tlumočník pracující pro média (obzvláště pro televizi), by měl být schopný, přesný, ale měl by také mít příjemný hlas, výbornou dikci a jeho projev by měl působit dobře a přesvědčivě – měl by zachovat dojem „představení“ daného vysílání či filmu (Kaufmann 1995: 436). Dobrá prezentace je u tohoto typu tlumočení ještě důležitější než u konferenčního tlumočení. To potvrzuje i Hrdlička (2017: 14): „Zatímco na konferencích se [tlumočník] snaží podat esenci myšlenky řečníka na úkor kosmetického vzhledu věty, nedovolují-li mu to podmínky či rychlost mluvy, aby podal vše, co bylo řečeno, při tlumočení filmu má přednost kosmetický vzhled věty před přesností obsahové formulace, pokud to, co říkáte, odpovídá obrazu.“ Pro obě jmenované disciplíny platí, že tlumočník se musí umět vyrovnat s nervozitou a být schopen pohotově reagovat v nenadálých situacích (to lze ovšem říci o tlumočení obecně).

Další rozdíl spočívá v tom, že zatímco na konferenční tlumočení jsou budoucí tlumočníci při studiu obvykle systematicky připravováni, tlumočení filmů se dnes na univerzitách téměř nevyučuje (to je však vzhledem ke klesající poptávce po tlumočnicích filmů pochopitelné). Ač je tedy tlumočení filmů velmi odborná dovednost, profesionální tlumočníci si ji zpravidla musejí osvojit samostatně. Podle Russo (2005: 3) je výjimkou např. modul na SSLMIT na univerzitě v italském Terstu. Také na Ústavu translatologie FF UK se dříve (do roku 2010) vyučovalo tlumočení filmů, a to v rámci povinně volitelných předmětů pro studenty ruštiny a francouzštiny v magisterském programu.

Z rozdílných požadavků na schopnosti tlumočnicka filmů a konferenčního tlumočnicka vyplývá, že ne každý tlumočnick zvyklý tlumočit na konferencích může tlumočit filmy a naopak, ačkoliv někteří tlumočnicki jsou schopni pracovat v obou prostředích (Hrdlička 2017: 14).

3.3 Srovnání s dabingem

STF se v určitých aspektech podobá také dabingu: v obou případech jde o ústní převod, dále je spojuje vysoká míra expresivity, časové omezení a potřeba synchronizace promluvy ve výchozím a cílovém jazyce – ovšem na rozdíl od dabingu, při tlumočení samozřejmě není v silách tlumočnicka (a ani se to od něj neočekává), aby jeho promluva odpovídala i pohybu a tvaru úst promlouvající filmové postavy – tzv. *lip sync* (Russo 2005: 2). Přesto je velmi žádoucí, aby se tlumočnick dokázal co nejlépe trefit do okamžiku, kdy daná postava zrovna mluví. V opačném případě (obzvlášť u svižných dialogů) by totiž mohlo dojít k tomu, že by divák nevěděl, kterou postavu na plátně tlumočnick zrovna tlumočí, nebo dokonce k tomu, že by se celý dialog slil do jednoho monologu, v němž by nebylo možné rozlišit promluvy jednotlivých postav. Z toho vyplývá, že tlumočnick musí být pohotový a musí být schopný rozlišit podstatné informace od redundantních, neboť obvykle není možné přetlumočit doslova všechny dialogy a vzhledem k ubíhajícímu ději na plátně je zásadní co největší synchronnost tlumočnickova výstupu se scénou (Pošová 1991: 14). Ve chvíli, kdy se ve filmu dostane ke slovu jiná postava, může tlumočnick dát změnu role najevo prozodii, obvykle silným zdůrazněním počátku repliky nové postavy. Tlumočnick se také nesnaží napodobovat původní hlasy herců, jako dabér, ale tlumočí jen obsah dialogů.

STF patří spolu s dabingem a voice-overem naživo (viz kapitola 3.5) k typům audiovizuálního překladu, jež jsou vhodné v případě, že v publiku sedí malé děti, které ještě neumí číst nebo by při filmu nestíhaly sledovat titulky a zároveň dění na plátně. Jak uvádí Jüngstová (2012: 295), právě v oblasti překladu dětských filmů (a tedy i v oblasti dabingu) se vytvořily různé konvence, které ovšem neplatí pro STF: na rozdíl od dabingu, tlumočnick filmu nemění jména protagonistů, nepřizpůsobuje zvyky a místa cílové kultuře a pokud možno by neměl v dialogích nic měnit. V publiku totiž obvykle bývá někdo, kdo rozumí jak původnímu jazykovému znění filmu, tak tlumočení, a poslouchá tedy obě verze. I na tyto diváky by měl tlumočnick pamatovat – určitě by se totiž podivili každé změně, a možná by dokonce tlumočnicka vinili z toho, že film netlumočí dobře. Navíc, jak píše Jüngstová (2012: 295–296): „tlumočnicki nikdy v textech, které tlumočí, nic nemění.

I když řečník udělá chybu nebo řekne něco nepříliš inteligentního, krédo konferenčního tlumočníka si žádá, aby cílové publikum získalo stejné dojmy a udělalo si stejné závěry jako publikum výchozího textu. To platí i pro STF, obzvlášť pokud je daný tlumočník profesionálním konferenčním tlumočníkem. To znamená, že i když si jsou tlumočníci filmů vědomi malých diváků, budou se držet své běžné pracovní etiky“.

Ve své diplomové práci srovnávala italská studentka Tiziana Labriolová (2002; cit. Russo 2005: 5) dvě verze stejného filmu, z nichž jedna byla nadabována a druhá simultánně tlumočena profesionální tlumočníci s velkými zkušenostmi v oblasti tlumočení filmů. Autorka práce zkoumala povahu vynechávek a dalších posunů v tlumočení. Zjistila, že tlumočnice používala velmi vhodné strategie směřující k redukci textu, a to i u metaforických vyjádření, kde předala pouze denotát. Styl a jazykový rejstřík originálu byl při tlumočení obecně spíše neutralizován. Tlumočnice dokonce někdy použila sémantické ekvivalenty, jež byly z pragmatického hlediska ještě přiléhavější než v dabované verzi.

3.4 Srovnání s titulkováním

U STF lze najít i určitou podobnost s titulkováním: u obou činností je totiž nutné používat adekvátní strategie pro maximální redukci textu a zároveň nevynechat žádné důležité informace. To ovšem platí pro tlumočení obecně: Snelling (1992: 314) podle Renée van Hoofové píše, že tlumočník by toho měl říci co nejméně; to neznamená, že by měl vynechávat, neurčitě shrnovat či přeskakovat úseky, které nepovažuje za příliš důležité, ale že by měl používat co nejúspornější prostředky k dosažení co nejlepšího výsledku. Příliš výřečné tlumočení je totiž podle Snellinga (1992: 315) tím nejhorším tlumočením. Kompresi při tlumočení filmů napomáhá současná přítomnost ikonického a verbálního kódu. Komprese lze také dosáhnout použitím vhodné prozodie v cílovém jazyce.

Podle Gambiera (2003: 178) je dokonce titulkování jakýmsi druhem psaného simultánního tlumočení: oboje totiž omezují časové faktory (u titulkování jde o čas na přečtení titulku pro diváka, u tlumočení o čas na mluvení pro tlumočníka), u obou činností je nutné poradit si se značnou informační nasyceností, protože informace pocházejí zároveň z obrazu, zvuku a textu promluv (ten navíc může být odborný). Dále je spojuje vztah mezi psaným a mluveným: titulkář musí mluvenou promluvu vtěsnat na omezený prostor textu, zatímco tlumočník musí mluvenou formou předat projev, který může být psaný a čtený. Oba si také musejí být vědomi zvláštních problémů spojených s recepcí –

diváci mohou být nervózní, pokud se neobjeví žádné titulky, zatímco postavy na plátně mluví, a naopak, pokud zrovna nikdo nemluví a titulky se objeví; a obdobně, diváci jsou překvapeni, pokud tlumočník mlčí, zatímco postava na plátně ještě mluví.

Podle Lecuonové (1994: 283) má STF blíže k titulkům než k dabingu. Na rozdíl od dabingu totiž ani jedna z těchto forem AVT neusiluje o to, aby byla úplnou verzí originálu, ale spíše syntézou, která divákovi umožní porozumět hlavnímu sdělení filmových postav. Rozdíl mezi STF a titulky spočívá např. v tom, že pokud jde o film v nějakém rozšířeném jazyce, např. v angličtině, může titulky podle Pošty (2012: 77) mnoho diváků srovnávat s originálem a „kontrolovat“. Diváci si tak podle něj (ibid.) často ověřují své znalosti cizího jazyka. Z toho podle Pošty (ibid.) plyne potřeba větší věrnosti originálu, protože někteří diváci mohou být nespokojení, pokud v titulcích neuvidí přesně to slovo, které podle originálu očekávají. Domníváme se, že při tlumočení filmu není pro netrénovaného diváka tak jednoduché srovnávat tlumočení s originálem, takže tlumočník je v tomto ohledu možná méně zranitelný než titulkář. Situace je jiná v případě, kdy má tlumočený film např. anglické titulky, kterým mnoho diváků rozumí, a mohou tedy tlumočení s těmito titulky srovnávat – potom je tlumočník také velmi zranitelný. Jak jsme již uváděli, psaný text totiž podle Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 3–4) automaticky přitahuje pozornost diváka, a proto ho to svádí číst titulky.

Ačkoliv v dnešní době již bylo STF na řadě festivalů nahrazeno titulky, které bývají přesnější a v určitých aspektech méně rušivé pro diváky, tlumočení filmů má oproti titulkům tu výhodu, že neodvádí divákovu pozornost od obrazové a výtvarné stránky filmu. Jak jsme již uvedli v předchozí kapitole, STF je vhodnější než titulky pro dětské publikum – stejně jako voice-over naživo, na nějž se zaměříme v následující kapitole.

3.5 Srovnání s voice-overem a voice-overem naživo⁶

Vedle STF existuje ještě voice-over a voice-over naživo, které by se s tlumočením neměly zaměňovat (Jüngst 2012: 289). Voice-over, který je podle Pošty (2012: 8) někdy ne zcela přesně označován jako „čtený překlad“ nebo „komentáře“, spočívá v tom, že „původní zvuk je ztlumen a je překryt čteným překladem, kde obvykle jeden hlas čte repliky všech postav a nedělá si větší ambice, ať už jde o nápodobu původního hlasového projevu nebo o synchron, tedy volbu hlásek, které by odpovídaly pohybu úst“ (ibid.). Voice-over je

⁶ Tato kapitola se opírá zejména o poznatky Jüngstové (2012).

celkem častý způsob zprostředkování filmů divákům, kteří nerozumí jazyku originálu. Používá se běžně u dokumentárních filmů či u zpráv, ale v některých zemích východní Evropy, např. v Polsku, se používá i u filmové fikce (Jüngst 2012: 289), pokud se vysílá v televizi; v televizním vysílání převládá voice-over (ze zemí EU a EHP) např. i v Bulharsku, Litvě, Lotyšsku a částečně Estonsku (Pošta 2012: 26). Použití voice-overu u dokumentů nebo u zpráv nejspíš souvisí s tím, že voice-over u diváků vyvolává pocit reality či autentičnosti – je to způsob, jak diváky ujistit o tom, že ve svém jazyce uslyší to stejné, co bylo řečeno v původním jazyce (Orero 2006: 5). Stejně jako dvě nejobvyklejší metody překladu filmů, tedy titulky a dabing, je i voice-over založen na psaném překladu, který se posléze nahraje ve studiu a přidá do filmu jako nová stopa – v případě dabingu a voice-overu je to stopa zvuková, u titulků potom obrazová. Všechny tři metody tedy mají neměnnou konečnou podobu a kdyby s nimi distributor nakonec nebyl spokojený, musel by si zaplatit úplně novou verzi.

Situace je ovšem jiná na filmových festivalech – filmy se tam někdy simultánně tlumočí, někdy jsou opatřeny titulky (které se často živě klikají na plátno), ale běžná je podle Jüngstové (2012: 289) – alespoň v Německu – i třetí metoda: *live voice-over*, tedy voice-over naživo (někdy též překládáno jako *živý dabing*). To znamená, že se přímo při promítání souběžně s filmem čte předem přeložený text. Původní zvuková stopa musí být (podobně jako při tlumočení filmu do sálu) ztlumena, aby voice-over naživo nebyl přehlušen původními dialogy; ovšem nesmí zase být ztlumena příliš, neboť potom by diváci přišli o původní hudbu a zvuky v pozadí filmu. Jelikož jde o mluvený způsob mezijazykového převodu, je voice-over naživo, podobně jako simultánní tlumočení a dabing, vhodný pro dětské publikum, které nestihne nebo nedokáže při sledování filmu číst titulky. Podle Jüngstové (2012: 291) jsou STF a voice-over naživo metody, které si navzájem konkurují a organizátoři festivalů se nejčastěji rozhodují právě mezi nimi. Pro nezasvěcené diváky je velmi těžké tyto dvě metody odlišit (často jim činí potíže rozlišit i mezi běžným voice-overem a STF). V praxi ovšem podle Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 2) často dochází ke smíšení simultánního tlumočení a voice-overu naživo, kdy má tlumočník části textu přeložené předem a části simultánně tlumočí.

Je ovšem třeba poznamenat, že v ČR se nám podařilo zjistit pouze několik případů, kdy byl voice-over naživo použit – nejspíš se tedy jedná o metodu rozšířenou spíše v Německu, odkud Jüngstová pochází. Našli jsme dva filmy v pražském kině Aero a Bio Oko, u kterých byl v databázi filmů na webových stránkách uveden „živý dabing“;

u jednoho z filmů mělo jít o „živý hravý dabing herců z pražské DAMU“ (Bio Oko 2017) – tento film se pak s živým dabingem promítal i v jiných českých kinech. Dále jsme našli náražku na situaci, která dle popisu zní stejně jako voice-over naživo, ačkoliv tak nebyla nazvána. Hrdlička (2017: 14) ve svém článku z roku 1983 píše: „Na festivalech [...] většinou máme dialogovky v jazyce, do kterého tlumočíme, takže se to jen tak odečte.“ V empirické části práce uvádíme další případy, které se blíží voice-overu naživo, na něž jsme narazili během výzkumu.

Pokud srovnáme oba typy voice-overu oproti STF, vycházejíce ze srovnání Jüngstové (2012: 290), STF a voice-over naživo jsou namluvené živě, přímo při promítání daného filmu. Naproti tomu, voice-over je předem nahraný ve studiu a při promítání filmu se pouze pustí připravená zvuková stopa, která se už v průběhu filmu nemůže měnit. U obou typů voice-overu se čte nahlas předem přeložený text, u běžného voice-overu navíc může být čtení nazkoušeno dopředu a sestříháno. Tlumočník filmu naopak nemívá psaný překlad všech dialogů, někdy si jenom předem napíše vlastní překlad složitějších nebo rychlejších úseků. Překlad předčítaný při voice-overu bývá ještě zredigován a opraven, zatímco u voice-overu naživo tomu tak může být, ale nemusí – navíc text v druhém případě často překládá amatérský překladatel. Pokud se film tlumočí a není k dispozici žádný tlumočník, který by ho mohl tlumočit z původního znění, bývají filmy běžně tlumočeny z titulků v jiném jazyce. Naproti tomu dialogová listina se pro potřeby kteréhokoliv z obou typů voice-overu obvykle překládá z jazyka originálu filmu, nikoliv přes nějaký třetí jazyk, protože překladatelé z neobvyklých jazyků se shánějí snáze než tlumočníci.

Jüngstová (2012: 290) dále uvádí, že voice-over obvykle namlouvají profesionální herci či dabéři, zatímco na menších festivalech s nízkým rozpočtem filmy často netlumočí profesionální tlumočníci, ale amatéři či poloprofesionálové – obzvlášť pokud se tlumočí z jazyka, který není příliš častý (alespoň tak tomu je ze zkušeností Jüngstové v Německu; v České republice k tomu, pokud je nám známo, dochází pouze výjimečně – proto se některé zde uvedené poznatky českého prostředí netýkají). Jüngstová (ibid.) dále píše, že nadšení těchto amatérských tlumočnicků je „naprosto zásadní. Diváci obvykle tolerují chyby a jsou rádi, že mají verzi v cílovém jazyce, a festival by se bez těchto dobrovolníků vůbec nemohl konat“.

Nyní bychom chtěli na základě poznatků Jüngstové (2012: 291–293) blíže srovnat voice-over naživo a STF, neboť k sobě mají poměrně blízko. Při obou metodách mluví

tlumočník či dabér živě, v danou chvíli, což znamená, že kvalita výsledného produktu může být ovlivněna jakýmkoliv chvilkovým zaváháním či jakoukoliv menší chybou. Na rozdíl od běžného voice-overu nesou obě metody znaky bezprostředního mluveného jazyka (kašlání apod.).

V případě, že film tlumočí amatér, může někdy při STF vzniknout produkt, který je do jisté míry defektní a jehož kvalita nemůže být stejná jako kvalita původního textu. Proto se někdy STF nepovažuje za vhodné pro děti – a z toho důvodu někteří organizátoři festivalů raději volí metodu voice-overu naživo (stále se však pohybujeme v německém prostředí). Ovšem v případě, že film tlumočí profesionální tlumočník, není podle Jüngstové (2012: 298) obava z defektního jazyka tlumočení, jenž by se vyznačoval nedokončenými větami a hezitacemi, a postrádal tak uměleckou kvalitu, opodstatněná. STF je tedy podle ní (ibid.) naprosto adekvátní metodou, jak film jazykově zprostředkovat divákům, a to i dětem.

Výhodou voice-overu naživo oproti STF je to, že filmové dialogy jakožto umělecké texty mohou v cílovém jazyce vyznít lépe, pokud jsou přeloženy, nikoliv přetlumočeny. Překladatel totiž má čas promyslet si jednotlivá řešení a výsledný text si po sobě přečíst. Výsledný produkt voice-overu naživo je tak pro organizátory festivalu mnohem lépe předvídatelný než simultánní tlumočení, protože si text mohou před samotným promítáním přečíst (ačkoliv v praxi na to většinou nejspíš nebývá čas). Přeložený text lze také libovolně upravovat, aby se časově vešel do prostoru, jenž je ve filmu vymezen na každou repliku.

I z těchto důvodů některé festivaly před STF upřednostňují voice-over naživo. Příkladem je dětský filmový festival Lucas ve Frankfurtu, kde se používá pouze voice-over naživo a filmy namlouvají profesionální herci (Jüngst 2012: 294). Voice-over naživo se používá např. také na Slovensku na mezinárodním filmovém festivalu animovaných filmů Fest Anča u animovaných filmů pro děti (Ďurčová 2016: 49–50). Tyto filmy na základě předem přeložených dialogů živě dabují dva herci, kteří si daný film dopředu nacvičili. I přesto, že herci znají text a film dopředu, mluvit synchronně s dialogy ve filmu je velmi náročné; navíc se herci při filmu snaží hrát, aby od sebe odlišili jednotlivé postavy. Diváci (a především děti) voice-over naživo velmi oceňují a pro festival jde o cenově dostupnou a technicky nenáročnou metodu, která je vhodná pro děti. Naproti tomu na českém Mezinárodním festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně se filmy pro menší děti vždy simultánně tlumočí (Císlarová 2011: 15).

Pokud se nějaký film na festivalu promítá víckrát, diváci při voice-overu naživo pokaždé uslyší stejnou verzi překladu, pouze s malými rozdíly – lze to přirovnat např. k opakování divadelního představení. Naproti tomu, pokud se jeden film za daný festival tlumočí víckrát, verze v cílovém jazyce se bude pokaždé značně lišit, a to i v případě, že každou projekci tlumočí stejný tlumočník – tlumočníci totiž při dalším promítání filmu svá původní řešení často mění.

Dalším důvodem, proč některé festivaly preferují voice-over naživo, je hlas tlumočníka oproti hlasu dabéra či herce, který se často organizátorům i divákům zdá lepší či příjemnější, ačkoliv kvalita tlumočnickova hlasu obvykle také bývá dobrá. V hlase tlumočníka však někdy bývá slyšet intelektuální vypětí, které tlumočení doprovází – to při voice-overu naživo podle Jüngstové (2012: 294) odpadá. Dabér voice-overu naživo sice někdy může být nervózní, ale kvalita jeho hlasu se oproti normálnímu stavu obvykle nezhoršuje. Organizátoři si často dabéra či herce vyberou právě proto, že se jim líbí jeho hlas.

Kromě toho, u neobvyklé jazykové kombinace si organizátoři nemohou vybírat z mnoha tlumočnicků – často je na daný jazyk k dispozici třeba jen jeden. V takovém případě buď bude daný film muset přetlumočit on, nebo budou organizátoři muset zvolit jiné řešení – např. voice-over naživo. Pokud se rozhodnou pro toto řešení, mohou si vybrat libovolného dabéra, neboť ten podle Jüngstové (2012: 295) nemusí rozumět původnímu jazyku filmu. Zatímco hlas tlumočníka se nemusí hodit k žánru filmu a hercům, dabéra organizátoři vyberou právě tak, aby film s jeho hlasem vyzněl umělecky co nejlépe. Otázkou potom však je, jak takový dabér, jenž nerozumí zvukové stopě filmu, pozná, kdy ve filmu mluví která postava (přeložená dialogová listina, kterou předčítá, bude nejspíš mít dialogy rozdělené podle jednotlivých postav, ale ani tak není dle našeho názoru těžké se v textu ztratit, obzvlášť při nějakém rychlém dialogu, kdy mluví více postav najednou).

Voice-over naživo s sebou však nese i jisté nevýhody, jak píše Jüngstová (2012: 296). Naprosto zásadní pro jeho úspěch je dostatek času na přípravu a dostupnost vhodného materiálu. Je potřeba mít k dispozici úplnou dialogovou listinu, jež přesně odpovídá střihu filmu, který bude na festival dodán (a to přes veškerou snahu nelze vždy zaručit, jak jsme uvedli již v kapitole 3.2). Bez ní by totiž nebylo možné voice-over naživo realizovat, jelikož při této metodě nemá dabér žádnou možnost improvizovat – pravděpodobně totiž nebude rozumět jazyku originálu, a i kdyby ano, nebude trénovaný na to, aby mohl film nebo jeho části simultánně tlumočit. Naproti tomu, neúplná dialogová listina může sloužit

jako podklad ke kvalitnímu STF. Obecně lze tedy říci, že čím více je třeba improvizovat, tím lepší je zvolit STF spíše než voice-over naživo.

Jak dále poznamenává Jüngstová (2012: 297), STF a voice-over naživo mají jedno společné: obojí může odvádět pozornost diváků od filmu. Může se stát, že někteří diváci budou místo sledování filmu pozorovat tlumočníka nebo dabéra, obzvlášť pokud nesedí v kabině, ale v publiku. Pro diváky, kteří nejsou zkušenými návštěvníky festivalů, bude nejspíš sledování tlumočeného nebo živě dabovaného filmu něco úplně nového a zvláštního. Tlumočení filmové projekce může dotvářet specifickou festivalovou atmosféru, kterou si filmoví fanoušci zamilovali a na kterou jsou zvyklí.

3.6 Obecný přístup tlumočníka k tlumočení filmu a jeho role

Tlumočník může k tlumočení filmu zaujmout různý přístup a vzít na sebe celou škálu různých rolí – od distancovaného tlumočníka v pozadí (jakéhosi hlasu vypravěče či dabéra) až k improvizované herecké roli. Existují tedy dva protilehlé póly tlumočnickova přístupu: minimalistický, diskrétní přístup na jedné straně a expresivní, interpretativní přístup na straně druhé (Russo 1997: 188). Film je umělecké dílo, jež se skládá z jednotlivých složek, které se navzájem prolínají. Jsou jimi hudba, obraz, herecké výkony, poezie, ticho apod. Mezi těmito složkami panuje křehká rovnováha a tlumočník by ji svým výstupem neměl nijak ohrozit (ibid.). Při volbě přístupu je důležitý např. žánr filmu, složení publika apod. Najít adekvátní polohu nebývá pro tlumočníka vždy jednoduché a ani v odborné literatuře ohledně této otázky nepanuje shoda.

Russo (1997: 188) tento problém popisuje jako trojúhelník, jež tvoří: 1) lingvistická řešení při převodu z výchozího do cílového jazyka, 2) superznak „film“ a 3) osoba tlumočníka (jeho schopnosti, chování, kreativita, emoce, citlivost atd.). Vhodná interakce mezi těmito třemi rovinami může vyústit v úspěšný výkon tlumočníka. Je třeba mít na paměti, že výkon tlumočníka není jediným faktorem, jenž rozhoduje o tom, jak diváci filmu porozumí a jak ho budou vnímat. To je totiž formováno i ostatními složkami filmu, které publikum vnímá bez ohledu na to, zda rozumí jazyku originálu. „Superznak „film“ je totiž synergickým výsledkem režie, inscenace, hereckých výkonů, scény, kostýmů, osvětlení, kamery, obrazového ztvárnění a hudby“ (Russo 1997: 189). Proto je do určité míry možné přikládat roli tlumočníka a jeho emočnímu zapojení o něco menší důležitost.

Na druhou stranu, Pošová (1991: 14) zdůrazňuje, jak je důležité, aby se tlumočník na STF řádně připravil, vážil si práce filmařů a přistupoval ke své práci zodpovědně: „tlumočník

by si měl vždy uvědomit, že film je kolektivní dílo, tvůrčí čin. Že tudíž liknavým, nedbalým, nesrozumitelným tlumočením znehodnocuje úsilí a tvorbu mnoha lidí a publiku kazí divácký zážitek“.

Výkon, který se od tlumočnicka očekává, se mimo jiné odvíjí od žánru daného filmu. Russo (1997: 189–190) filmové žánry dělí na němé filmy, dokumentární filmy a fikci.

U němých filmů obvykle vizuální stránka mluví sama za sebe. Objevují se v nich písemné mezititulky (tj. texty zobrazené na malý okamžik přes celé plátno, které představují úvod k nadcházejícím scénám), ovšem ty bývají velmi krátké a není jich mnoho (Russo 1997: 189). S tímto tvrzením ovšem kontrastuje zkušenost Hrdličky (2017: 15), který píše, že mezititulky v němých filmech bývaly někdy „přes celé plátno hustě popsané“. Podle Russo (1997: 189) však tyto texty bývají téměř redundantní, protože hudební doprovod k filmu bývá velmi expresivní, podobně jako vizuální kód. Tlumočnick by tedy měl být stručný a diskrétní, aby obraz a hudbu pouze doplňoval. Při tlumočení němých filmů bývá pro tlumočnicka největším oříškem převedení archaismů, hovorových výrazů, nezvyklých syntaktických konstrukcí, osamocených slov bez kontextu, nečekaných ručně psaných zpráv či dopisů (Russo 1997: 189).

Druhou kategorií jsou dokumentární filmy. Ty se vyznačují vysokou informativností vyjádřenou na malém prostoru a komplexními formulacemi. Tlumočnick zde musí rychle reprodukovat velmi odborný text, který bývá čtený. Důležitou roli zde hrají zkušenosti tlumočnicka, jeho všeobecné znalosti a příprava, obzvlášť terminologická. Tlumočnick se musí v dané problematice dostatečně vyznat a zároveň se musí vypořádat s rychlým a nepřerušovaným přívalem psaného textu. Na druhou stranu, jak uvádí Lecuonová (1994: 284), v dokumentárních filmech jsou často scény, kdy nikdo nemluví – ani postavy, ani vypravěč. I v takových chvílích ovšem tlumočnick musí dávat pozor a být připravený na další příval informací – tím spíš, že na rozdíl od hraných filmů není v dokumentech předem vidět, že se blíží nová replika (pokud jde o hlas vypravěče).

Do třetí kategorie podle Russo (1997: 189–190) spadá filmová fikce (detektivní filmy, komedie, horory, film noir ad. – pro tuto kategorii lze v češtině použít také častější označení „hrané filmy“, které ale není přesným ekvivalentem). Právě tento žánr filmů se v praxi nejspíš tlumočí nejčastěji. Velmi důležitou součástí těchto filmů jsou dialogy, které jsou klíčem k porozumění ději, humoru, všem možným zvrátům, náznakům atd. Právě pro adekvátní předání dialogů divákům je tak důležitá synchronnost mezi děním na

plátně a jednotlivými promluvami. Ta je dokonce důležitější než obsahová úplnost (Russo 1997: 189). Tlumočení filmové fikce je velice náročné – v těchto filmech bývá užíván hovorový jazyk, ale může se v nich vyskytnout i žargon z jakékoliv oblasti a jakéhokoliv oboru. Tlumočit tyto filmy bývá obtížné kvůli zvláštnostem dialogů, které mohou být například příliš rychlé, nebo se v nich mohou velmi rychle střídat repliky jednotlivých postav. Tlumočník je v takových situacích někdy „nucen mluvit závratnou rychlostí, často až na pokraji svých fyzických možností fonace či srozumitelnosti“ (Russo 1997: 190). Russo (ibid.) tlumočníkům navrhuje, aby si dopředu důkladně připravili dialogovou listinu a pak se pokusili film přetlumočit, aniž by ji četli a tlumočili z listu; měli by reagovat pouze na to, co se děje na plátně, aby tlumočení bylo co nejspontánnější. Pro úspěšné tlumočení tohoto žánru je nutné zachovat „ekvivalentní dynamický účinek na diváky v cílovém jazyce“ (Russo 1997: 190). Na tlumočení ovšem mají vliv různé proměnné, např. časová omezení nebo překrývající se hlasy, takže není snadné najít rovnováhu mezi tím, co musí být řečeno (je tedy nutné rozlišit podstatné informace od redundantních), a způsobem, jak to vyjádřit. Jak totiž uvádí Lecuonová (1994: 282), není fyzicky možné přetlumočit všechno, co říkají všechny postavy ve filmu, a proto musí být tlumočník filmu schopný informace shrnout a rozhodnout, které z nich je nutné zachovat. Kritériem výběru by neměla být jednotlivá slova, ale smysl celé výpovědi, aby se divák dozvěděl dost o tom, co postavy ve filmu říkají.

Pokud jde o výběr relevantních informací, Russo (1997: 190) vyjmenovává, které redundantní informace lze v žánru filmové fikce v časové tísní vynechat: „1) repliky vedlejších postav; 2) paradigmatické prvky (např. stejné myšlenky, které jsou doslova zopakovány nebo vyjádřeny jiným způsobem); 3) konotativní prvky, např. znaky charakteristické pro způsob, jakým postavy mluví, a 4) hudební informace (např. písně), které je nejlepší nepřekládat, natožpak přezpívat přes originál“. Konotativní prvky zmíněné v bodě 3) nelze vždy jednoznačně určit – např. lámaná angličtina, jež implikuje nízký sociální status nebo cizí přízvuk, popř. silný regionální přízvuk, bývá spíše konotačním než denotačním znakem. V některých případech se však může řadit do obou kategorií, např. u filmů, kde se způsob mluvy některé z postav v průběhu radikálně mění, a je tak nedílnou součástí děje. I v takové situaci ovšem tlumočník pod časovým tlakem nejspíš zvolí neutrální jazykový rejstřík, přestože tak publiku nepředá důležitou informaci.

O míře relevance či redundance ovšem také může rozhodovat očekávání publika a jeho zpětná vazba, což je další důležitý komunikační faktor. Reakce publika je dobrým vodítkem pro určení tlumočnickovy strategie. Každý typ publika očekává od tlumočnicka jiný styl a trochu jiné tlumočení – viz kapitola 3.7 o kvalitě a hodnocení STF. Jak uvádí Hrdlička (2017: 16): „hlavním kritériem pro tlumočení filmů by zřejmě měl být estetický prožitek diváka, i když vyhmátnout ho z pozice tlumočnicka, který je neúprosně hnán dějem filmu a omezován kapacitou svých vyjadřovacích schopností, je velice obtížné“.

Lecuonová (1994: 283) dále rozebírá otázku související s rozporem mezi nutnou selekcí a věrností originálu: zda by tlumočnick měl zachovat všechny jazykové rejstříky (např. slang) a všechny vulgarismy, které filmové postavy používají (často jde i o hrubě vulgární výrazy). Základní princip věrnosti po tlumočnickovi požaduje, aby tyto výrazy zachoval. Tyto výrazy se totiž zachovávají jak v dabingu, tak při překladech literárních děl, a o totéž by se podle Lecuonové (ibid.) měl snažit i tlumočnick filmů. Ten však samozřejmě z časových důvodů musí vybírat informace a pasáže, které přetlumočí, a bez kterých se obejde. V takovém případě by podle Lecuonové (1994: 283) měly být zachovány alespoň základní znaky, které charakterizují danou postavu skrze způsob, jakým mluví. Pošová (1991: 14) k tomu dodává, že tlumočnick by neměl být ostýchavý a prudérní. K této otázce se vyjadřuje rovněž Hrdlička (2017: 16): „Některé citlivé dámy kolegyně zásadně bojují proti argotu, ale já jsem byl vždy toho názoru, že divák má právo znát pravdu o morálním bahně cizích scenáristů a režisérů. A čím jsem byl mladší tlumočnické kuře, tím jsem na to kladl větší důraz. Víte, to je zřejmě taková dětská nemoc tlumočnicků filmů. Zpočátku, když nám to ještě tolik nejde, a z dialogu, který nám utíká mezi prsty, utkvívají jen ty šťavnaté oplzlosti, jsme je vlastně schopni ze sebe vymačkat jako to jediné. Přitom si ale vůbec neuvědomujeme, že po celý film jenom hrozně sprostě nadáváme a že ten mikrofon všemu dodává ještě takové perverzní zvrácenosti.“ Zřejmě je tedy vhodné vulgarismy zachovat, pokud je to možné, ale nesmí to být na úkor celkového smyslu dialogu. K tomu je třeba vzít v úvahu, že doslovný ekvivalent může v cílovém jazyce znít mnohem vulgárněji než v jazyce výchozím (např. proto, že častým užíváním částečně pozbyl svou původní vulgaritu).

Tlumočnick filmu má podle Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 5) dvojí roli: je zároveň součástí publika i projekce. Formuluje sice informace z původního znění do cílového jazyka, ale přitom se rovněž stává příjemcem sdělení, konkrétně příjemcem filmu jakožto uměleckého sdělení. U jiných druhů tlumočení obvykle tlumočnick bývá

adresátem druhého stupně – tlumočí projevy, které mu primárně nejsou určeny. Naproti tomu, u tlumočení filmu může být jedním ze zamýšlených příjemců filmu. Film u něj, stejně jako u ostatních diváků, vyvolává emoce, jimiž se ovšem ve své roli tlumočnicka může nechat ovlivnit pouze do určité míry.

Podobně uvažuje Russo (1997: 191), když tlumočnicka popisuje jako jeden z pólů komunikace. Jeho výkon je podle ní ovlivněn podněty globálního znaku „film“, ačkoliv tento vliv je kvůli profesní roli tlumočnicka o něco slabší než u diváka. Z toho důvodu se tlumočnickovi může stát, že se k vlastnímu údivu přistihne, jak z čistě pragmatických důvodů nebo v důsledku emočního působení filmu přeskakuje nebo pozměňuje určitou scénu, či jak zdůrazňuje určitou informaci.

Podle Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 4) se tlumočnick film stává součástí celého uměleckého procesu. Ovšem záleží už na daném tlumočnickovi, zda svůj výkon považuje za umělecký, či pouze za činnost, již diváci vnímají zároveň s filmem, ale ne jako jeho součást. Obzvlášť pokud má dostatečnou možnost přípravy, dokáže zkušený tlumočnick některé umělecké aspekty filmu zachovat – např. různé stylové roviny řeči. Jiné umělecké aspekty se ovšem při tlumočení nutně ztrácejí – např. slovní hříčky či různé dialekty. Tlumočnick však podle Jüngstové (ibid.) nesmí zapomínat na to, že není hlavním představitelem filmu, ale že by měl zůstat v pozadí, stejně jako u jiných druhů tlumočení. Rozhodně by neměl přehrávat. V závislosti na typu filmu by se ovšem podle Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 5) do tlumočnickova projevu přece jen měly promítnout přiměřené emoce.

Lecuonová (1994: 281) píše, že jelikož všechny postavy ve filmu tlumočí jeden tlumočnick, měl by se ještě více než při jiných typech tlumočení snažit napodobit hlas mluvčího (zde herce), a to zejména prozodíí a intonací – obzvlášť v případech, kdy by tyto znaky mohly být důležité z významového hlediska. Tlumočnick filmu by se podle této autorky měl alespoň trochu pokusit naznačit mnohost hlasů v originálu.

Snelling (1990: 14) naopak prosazuje „minimalistický přístup“: tlumočnick hraje skromnou vedlejší roli a jeho diskretnost a profesionální dovednosti se projeví nejlépe, když bude své posluchače co nejméně rušit. Tlumočnick podle Snellinga (ibid.) svým projevem rozhodně nemá zastiňovat herce, ani si nemá nic přidávat a interpretovat filmové dialogy a emoce podle svého. Jak dále uvádí (ibid.): „Tlumočnick není umělec, nýbrž řemeslník. V tomto případě je už jeho samotná přítomnost mrzutostí a jeho

posluchači by nejraději na jeho službách vůbec nebyli závislí.“ Pošová (1991: 14) toto tvrzení doplňuje shrnutím, že „dobrý tlumočník je ten, kterého divák po prvních minutách filmu přestane vnímat. To je velmi náročné a chce to značnou praxi“.

Podle Snellinga (1990: 14) je v některých případech možné do určité míry zdůraznit emoční obsah projevu při konferenčním tlumočení, ale tlumočníka filmu nic neospravedlňuje k tomu, aby změnou intonace a tónu podtrhoval to, co již zřejmé je a vyjadřují to jiné prostředky. Hrdlička (2017: 14) však v ostrém kontrastu ke Snellingovu tvrzení píše: „Zatímco při konferencích se požaduje od tlumočníka, aby nezvyšoval intonaci řeči podle řečníka a mluvil klidným, vyrovnaným hlasem, vynese vás filmové publikum takřka v zubech, jestliže mu budete tímto způsobem tlumočit.“

Snelling (1990: 15) na tlumočení filmů aplikuje úspornost prostředků, již prosazuje teorie informace – tedy princip vynechání redundancí: „To, co je okamžitě zřejmé z jednání na plátně nebo z titulků, už tlumočník nemusí opakovat, a ani by neměl.“ Kontext (a téma výpovědi) je mnohem lépe vidět ve filmu než ve psaném textu, a proto tlumočník nemusí ztrácet čas např. rozmýšlením nad tím, jaký stupeň formálnosti zvolit, když někdo ve filmu nabízí šálek čaje. Podle Snellinga (1990: 16) bývají společenské rozdíly ve filmu dostatečně zřejmé z oblečení a mimiky postav, a proto je v takové situaci jedinou minimálně rušivou možností, aby tlumočník se stoupavou intonací řekl pouze „Čaj?“ (namísto různých zdvořilostních frází, jež by ho pouze zbytečně zdržovaly). Při tlumočení filmů tedy slovní komentář musí odpovídat vizuální složce, ale navíc, všechno, co je dostatečně zřejmé z obrazu, už nemusí být umocněno slovním komentářem – jinak bude tlumočník hercům připisovat svou vlastní rádobu hereckou intonaci a emoce, což není jeho úkolem. Réma výpovědi musí být zachováno, zatímco téma již není nutné opakovat (a ani by opakováno být nemělo) – to platí u všech druhů simultánního tlumočení, ovšem u filmů je soubor znaků představujících téma mnohem zřetelnější než u konferenčních projevů či přednášek. Tlumočník by tedy měl rozvíjet svou schopnost vměstnat do minimálního počtu slov informaci potřebnou pro předání sdělení s širším a hlubším uměleckým dopadem (Snelling 1990: 16).

Viezzi (1992), jenž ve svém článku píše o tlumočení filmů do italštiny na základě anglických titulků, se proti minimalistickému přístupu Snellinga vymezuje (alespoň pokud jde o tlumočení z titulků). Tvrdí, že titulky jsou minimální verbální informací, která se k zahraničním divákům filmu dostane, a obecně už bývají syntézou toho, co postavy na plátně opravdu řekly. Proto by tlumočník neměl scénář ještě více ochuzovat

a zkracovat. Navíc přetlumočit dlouhý titulky jen pár slovy by mohlo vzbudit podezření diváka, že tlumočník vynechal něco důležitého – a tlumočníci by se měli snažit nevzbudit u svých posluchačů nedůvěru, a to i v případě, že žádné zásadní sdělení nevynechají (Viezzi 1992: 86).

Je třeba mít na paměti, že tlumočník filmů není ani herec, ani dabér, a na rozdíl od nich zpravidla nemívá k dispozici předem přeložený scénář – pak by se totiž podle Jüngstové (2012) jednalo o voice-over naživo. Jeho výkon tedy s těmito profesemi vůbec nelze porovnávat. To ostatně potvrzuje i Viezzi (1992: 86), když píše, že tlumočníci nejsou herci, a ani by jimi být neměli – v tom se shoduje se Snellingem (1990: 14). Viezzi (1992: 86) ovšem dodává, že při tlumočení filmů je přece jenom zapotřebí, aby tlumočník projevil určité emoce – ještě horší než tlumočník, který se snaží hrát, totiž podle něj být může tlumočník, který propůjčí zoufale křičící postavě nezaujatý tón zpravodajského hlasatele. Pošová (1991: 14) je stejného názoru a podotýká: „Tlumočník nesmí vynechat nic podstatného a jelikož film je (nebo by měl být) uměleckým dílem, měly by zůstat zachovány i literární kvality dialogů, atmosféra, poloha, nálada děje, dramatičnost, poetičnost, humor, slovní hříčky, gagy atd., i charakter jednotlivých postav.“ Podobně smýšlí i Kaufmannová (1995: 437), která píše, že tlumočník filmů má umět přiměřeně hrát – nemá přehrávat, ale měl by zachovat emoce, humor a poezii v dialozích filmových postav.

Viezzi (1992: 86) tlumočnickům filmů doporučuje zdrženlivý přístup (*low-profile approach*). Podle něj někdy titulky mohou být nejasné nebo dvojznačné, a to z následujících důvodů: shrnout dialog do omezeného prostoru vyhrazeného pro titulky není snadné; titulky se často překládají v jiné než cílové zemi, a proto není užití jazyka vždy bezchybné; a v neposlední řadě, titulky jsou často překládány ze scénáře, a ne ze zvukové stopy filmu. Pro tlumočníka také může být obtížné číst titulky na plátně a zároveň sledovat, co se děje v obrazové složce filmu. Další nejasnosti pak mohou plynout čistě z charakteru výchozího a cílového jazyka – Viezzi (1992) popisuje tlumočení z anglických titulků do italštiny a rozebírá lingvistické problémy, jež se týkají výběru zájmen, rodů nebo času v cílovém jazyce. Některá z těchto tvrzení můžeme aplikovat i na češtinu.

Obzvlášť v případech, kdy není zřejmé, ke komu postava ve filmu mluví (adresát zatím není známý), nebo kdy tlumočník zatím neví, jaký vztah mezi sebou postavy mají, navrhuje Viezzi (1992) neosobní přístup tlumočníka, pokud je to možné – to znamená

používat neosobní tvary sloves spíše než osobní a upřednostňovat spíše obecné výroky než konkrétní. Jinak se totiž například může stát, že tlumočník použije při konverzaci dvou postav vykání, ovšem po chvíli se ukáže, že na místě je spíše tykání; nebo může tlumočník použít singulár, ale záhy vyjde najevo, že adresátem promluvy byl celý dav lidí. Jako řešení tedy Viezzi (1992: 85) navrhuje co nejvíce neutrální variantu: např. místo věty „Nečekal jsem tě/vás.“ lze použít větu „To je ale nečekaná návštěva.“ nebo „Takovou návštěvu jsem nečekal.“ Obdobně, místo otázky „Jak jste si užili prázdniny?“, která v češtině vyžaduje znalost rodu a počtu příjemců, lze použít neutrálnější „Jaké byly prázdniny?“ apod. Řešení musí být obecné a neosobní, a zároveň musí předat danou informaci, aniž by tlumočník vynechal něco důležitého. Takové řešení je pro tlumočníka bezpečnější, je srovnatelně přijatelné a tlumočník tak neudělá chybu, kterou by později možná musel opravovat. Někdy to ovšem není tak snadné a neutrální varianta se těžko hledá. Snelling (1990: 15) navrhuje obdobný přístup při tlumočení z italštiny do angličtiny – místo „Has he/she decided?“ („Rozhodl/a se?“) navrhuje užít neutrální jmennou variantu „Has the decision been taken?“ („Bylo učiněno rozhodnutí?“).

3.7 Kvalita a hodnocení simultánního tlumočení filmů

Kvalitu tlumočení obecně lze definovat různými způsoby a z různých hledisek. Např. Gile (1988; cit. Kalina 2005: 770) ji definuje z procesního hlediska jako „optimální rovnováhu mezi různými procesními úsilími“. Kalina (1998; cit. Kalina 2005: 770) ji definuje jako „vhodné strategické zpracování“. Macková (2002; cit. Kalina 2005: 770–771) mluví o kvalitě jako o míře úspěchu v „úsilí dosáhnout na pragmatické úrovni řečových aktů s optimálním účinkem“. Podle Moser-Mercerové (1996; cit. Kalina 2005: 771) je optimální kvalita taková, kterou „tlumočník může poskytnout, pokud jsou vnější podmínky vhodné“. To znamená, že „tlumočník poskytuje úplné a přesné převedení originálu, jež nezkresluje původní sdělení a snaží se zachytit všechny extralingvistické informace, které mohl řečník poskytnout, v závislosti na omezeních způsobených určitými vnějšími podmínkami“ (ibid.). Moser-Mercerová (ibid.) dále popisuje různé pohledy, z nichž lze kvalitu tlumočení hodnotit – různé skupiny příjemců totiž mohou tlumočení hodnotit velmi odlišně, podle toho, co přesně se chtějí dozvědět. Pöchhacker (2002; cit. Kalina 2005: 771) definuje kritéria pro hodnocení tlumočnického produktu takto: „nejdůležitějším standardem kvality je úspěch komunikační situace s ekvivalencí zamýšleného záměru, adekvátností vyjadřování a přesností ve vztahu k výchozímu textu“.

Pokud jde o kvalitu STF, v Itálii vzniklo několik nepublikovaných diplomových prací, které se tímto tématem a obecně STF zabývají a o nichž píše Russo (2005). Některé poznatky z těchto prací zde uvedeme.

Valérie Giardiniová (1994; cit. Russo 2005: 4) ve svém experimentu zjistila, že kvalita STF je lepší, pokud tlumočník může kombinovat simultánní tlumočení s tlumočením z listu (popř. tlumočením s textem). Při tomto experimentu měla tlumočnice s velkými zkušenostmi s STF tlumočit film v anglickém znění s francouzskými titulky do italštiny. Kvalita tlumočení byla nejvyšší při tlumočení úseků, kde byla k dispozici jak zvuková stopa, tak titulky – ač byly v jiném jazyce než původní znění filmu, usnadnily titulky porozumění a předešly nadměrné ztrátě informací. Ukázalo se, že tlumočnice spíše sledovala titulky, ale zároveň i zvukovou stopu. Naproti tomu, v úsecích ve francouzském znění bez titulků (tedy ve chvílích, kdy tlumočnice neměla vizuální textovou oporu) byla kvalita tlumočení horší. To ale také mohlo být způsobeno tím, že tlumočnice nebyla tolik zvyklá tlumočit z francouzštiny, takže mohla mít problémy s porozuměním.

Autorkou dalšího výzkumu zabývajícího se interakcí mezi zvukovou a vizuální stopou je Francesca Grande (2000; cit. Russo 2005: 4). Ta nechala pokročilé studenty tlumočení přetlumočit film v holandském znění s francouzskými titulky do italštiny. Zjistila, že studenti dávali přednost spíše tlumočení z titulků, ačkoliv na výsledném produktu se odrazila i zvuková stopa. To poukazuje na správnost tvrzení Jüngstové (2011; cit. Kazmirowská 2017: 3–4), jež jsme uvedli již v kapitole 3.1, že titulky automaticky přitahují pohled diváka. Kritická chvíle ovšem vždy nastala při přechodu mezi tlumočením z titulků a simultánním tlumočením bez textu – v těchto okamžicích se v tlumočení objevovaly kalky, morfologické interference apod.

V obou výše zmíněných experimentech ovšem samozřejmě mohla hrát roli i příbuznost mezi jazykem titulků, francouzštinou, a cílovou italštinou, neboť tyto jazyky si jsou obzvlášť ve psané podobě velmi podobné.

V jiném experimentu zkoumala Alessandra Albasiniiová (1997; cit. Russo 2005: 4–5) vliv přípravy na kvalitu STF. Experimentu se zúčastnily dvě skupiny pokročilých studentů tlumočení, z nichž jedni měli možnost vidět film předem a druzí dostali jako materiál k přípravě scénář. Lepších výsledků dosáhli ti, kteří před tlumočením film viděli. Druhá skupina se totiž příliš držela textu – a to do té míry, že se při tlumočení film samotný stával sekundárním.

Russo (2005: 3) rovněž uvádí, že v oblasti diváckého hodnocení STF je potřeba další výzkum, neboť o tom, jak diváci tlumočené filmy vnímají, toho moc nevíme – na rozdíl od konferenčního tlumočení. Na to, jak diváci tlumočené filmy hodnotí, se však soustředily dvě nepublikované diplomové práce, které vznikly na Univerzitě v Terstu pod vedením Mariachiary Russo. Obě práce byly založeny na dotaznících pro diváky tlumočených filmů. Jejich výsledky představíme na následujících řádcích.

Paola Guardiniová (1995; cit. Russo 2005: 5) zkoumala reakci diváků na filmy tlumočené profesionálními tlumočníky, kteří měli možnost připravit si předem dialogovou listinu. Zjistila, že k úspěšnému výkonu tlumočnicka filmů je potřeba vynikající a aktuální znalost výchozího jazyka a kultury, aby se tlumočník dokázal vypořádat se slangem, idiomy, hovorovými výrazy apod., kterými některé filmy oplývají. Zároveň je podle této autorky nutné pečlivě si při přípravě přečíst dialogovou listinu – tlumočník by v ní měl věnovat zvláštní pozornost příslovím, ustáleným frázím, biblickým citacím, zkratkám, známým jménům a geografickým názvům.

Autorka druhé diplomové práce, Mariaclara Palazzini Finettiová (2000; cit. Russo 2005: 5–6), svůj výzkum založila na studentech, kteří tlumočili filmy. Experimentálně potvrdila, že kvalitní výkon při STF záleží na důkladné předchozí přípravě. Nejvíce chyb při tlumočení totiž bylo zjištěno u jednoho filmu, ke kterému studenti dostali scénář jen pár hodin před promítáním (zatímco k ostatním filmům obdrželi scénář s dostatečným předstihem). Nedostatky v tlumočení tohoto filmu spočívaly zejména ve velkém množství kalků (což svědčí o hrozící interferenci, obzvlášť v případě příbuzných jazyků), vynechávek (studenti obvykle vypustili to, čemu nerozuměli, např. z důvodu vysoké rychlosti dialogů), sémantických chyb a v nedostatečné koherenci. Tento film také diváci hodnotili ze všech filmů nejhůře z hlediska kvality hlasu a expresivity. To je v souladu s modelem úsilí Daniela Gila – produkci tlumočnicků totiž nejspíš negativně ovlivnila vyšší kognitivní zátěž při tlumočení (Russo 2005: 10). Nejlepších výsledků dosáhli ti studenti, kteří si do scénáře předem napsali překlad jen u nejobtížnějších pasáží a při samotném tlumočení se soustředili na poslech a sledování filmu – jejich reakce na verbální i ikonický vstup tak byla spontánní. Takto je také možné dosáhnout lepší synchronizace tlumočených dialogů s děním na scéně. Palazzini Finettiová dospěla k závěru, že pokud se studenti důkladně připraví, jejich výkon může být srovnatelný s výkonem profesionálních tlumočnicků, nebo dokonce ještě lepší (Russo 2005: 9).

Analýza dotazníků Guardiniové i Palazzini Finettiové ukázala, že pro diváky tlumočeného filmu je nejdůležitější, aby jim tlumočník předal obecný obsah dialogů (Russo 2005: 12) – jak píše Russo (ibid.): „Sledování filmů je estetickým zážitkem, při němž není úplné jazykové porozumění nutně nezbytné“. Toto zjištění se shoduje s očekáváním posluchačů konferenčního tlumočení – podle Mosera (1995, 1996; cit. Russo 2005: 13) je téměř na všech druhích konferencí pro posluchače důležitější předání nejpodstatnějších informací než úplnost. V obou průzkumech ohledně STF diváci také před úplností dialogů se všemi podrobnostmi preferovali plynulost tlumočení (Russo 2005: 13). V oblasti konferenčního tlumočení se průzkumy ohledně očekávání diváků v této věci liší: např. Collados Aísová (1998; cit. Russo 2005: 13) zjistila stejnou preferenci (pro plynulé tlumočení spíše než úplný obsah), zatímco v jiných průzkumech dali posluchači přednost spíše úplnosti (Kurz 1989, Marrone 1993, Vuorikoski 1993, Kopczynski 1994; cit. Russo 2005: 13). Naopak u tlumočení v televizi se podle průzkumu Kurzové a Pöchhackerové (1995: 353–354) považují za nejdůležitější kritéria hlas tlumočníka, jeho přízvuk a plynulost projevu.

Guardiniová dále zjistila rozdíl mezi subjektivním vnímáním úplnosti a reálným výkonem profesionálních tlumočníků: ačkoliv tlumočníci vypustili pouze redundantní informace, některé dialogy divákům přesto připadaly neúplné (Russo 2005: 11). Tento rozdíl mezi subjektivním a objektivním hodnocením odpovídá zjištěním Daniela Gila (1990; cit. Russo 2005: 11), podle nějž ovlivňují vnímání obsahu tlumočení další aspekty tlumočnického výstupu.

Dle obou zmiňovaných výzkumů je pro diváky rovněž velmi důležitá synchronizace mezi zvukem a obrazem (Russo 2005: 14). To ovšem platí i pro konferenční tlumočení, jak zjistil Moser (1995, 1996; cit. Russo 2005: 14): synchronizace tlumočení s výchozím projevem je podle něj jedním z hlavních očekávání posluchačů.

Oba divácké průzkumy ukázaly, že příjemný hlas a hraní (neboli emoční angažovanost tlumočníka) jsou považovány za žádoucí, ale není to pro diváky prioritou (Russo 2005: 14). Dobrá prezentace je ovšem při STF zásadní (ibid.). Zajímavá je také otázka, zda diváci preferují neutrálního tlumočníka, nebo tlumočníka-herce – a v tomto bodě se tyto dva průzkumy rozcházejí. Respondenti Palazzini Finettiové z většiny preferovali výraznějšího tlumočníka, zatímco ve výzkumu Guardiniové těsně zvítězil neutrální styl (ibid.). Ve druhém výzkumu ovšem diváci v jiné otázce měli za to, že tlumočník nebyl při tlumočení filmu dostatečně expresivní – což naznačuje, že od něj také očekávali více

emocí. Toto zjištění se shoduje s poznatkem, že klienti sice mají nějaká obecná očekávání ohledně standardů kvality, ale když pak mají hodnotit nějaký skutečný výkon, nemusí se už těchto standardů držet (Garzone 2002; cit. Russo 2005: 14).

Pokud jde o otázku hraní versus neutrality tlumočníka (neboli minimalistický versus interpretativní přístup, jak je nazývá Snelling (1990) – viz předchozí kapitola), Guardiniová zjistila velké rozdíly v očekávání u jednotlivých skupin diváků. Filmoví kritici v naprosté většině případů volili neutrální přístup tlumočníka, zatímco většina ostatních respondentů byla spíše pro větší zapojení tlumočníka, tedy spíše pro hraní. Vypadá to tedy, že někteří diváci herecké výkony tlumočnicků oceňují, protože jim pomáhají plně si film vychutnat (Russo 2005: 16). Kritici obecně posuzovali důležitost jednotlivých faktorů tlumočení jinak než ostatní diváci – nejdůležitější pro ně byla synchronizace a na druhém místě se umístila úplnost dialogů se všemi podrobnostmi a příjemný hlas. Kritici také považovali adekvátní styl za méně důležitý než ostatní diváci (Russo 2005: 16). „Z toho vyplývá, že prezentační schopnosti by neměly být na úkor věrného a přesného převedení originálu, protože kritici nejspíš potřebují zachytit všechny významové nuance a odkazy na jiné filmy.“ (ibid.)

Guardiniová tedy zjistila, že hodnocení STF se liší podle skupin příjemců – jako důležitý faktor se podle jejího výzkumu jeví věk diváků, protože studenti byli obecně při hodnocení přísnější než kritici a jiné profese (Russo 2005: 11–12). Poznatek, že různé skupiny příjemců mají jiné priority a očekávání, je známý už z výzkumů týkajících se kvality konferenčního tlumočení (Kalina 2005: 771). To potvrzuje i Hrdlička (2017: 15), když ze svých zkušeností tlumočníka filmů píše, že „každé publikum se u stejného filmu směje něčemu úplně jinému“. Podle Mosera (1995, 1996; cit. Russo 2005: 16) také existuje rozdíl mezi zkušenými a nezkušenými posluchači tlumočení.

Russo (1997: 191) už v dřívější publikaci dělí publikum na různé kategorie diváků, z nichž má každá při STF jiná očekávání: 1) široká veřejnost – ta po tlumočnickovi požaduje, aby v jeho hlase byla slyšet emoční účast a angažovanost; 2) odborná porota – ta očekává minimalistický přístup, tedy aby tlumočník do filmu zasahoval co nejméně, aby členové poroty mohli film objektivně posoudit jako celek; 3) kritici, novináři a filmoví nadšenci – ti také často ocení minimalistický přístup, ale vyžadují věrné, erudované a dokonce vtipné tlumočení, protože chtějí postřehnout všechny vtipy pro zasvěcené diváky nebo aluze na jiné filmy a filmové postavy.

Za nejméně důležité bylo v obou průzkumech označeno vysvětlování psaných textů ve filmu – např. různých nápisů či zpráv (Russo 2005: 14). Pokud jde o roli tlumočníka v oblasti kulturní mediace, většina diváků upřednostnila věrnost před adaptací (Guardini 1995; cit. Russo 2005: 17). V druhém výzkumu většina diváků nebyla pro nivelizaci vulgárních výrazů, ale chtěla vysvětlit nebo domestikovat termíny vázané na výchozí kulturu (Palazzini Finetti 2000; cit. Russo 2005: 17).

V hodnocení výkonu tlumočnicků filmů dopadla v rámci těchto dvou výzkumů relativně hůře expresivita – to podle Russo (2005: 9) vypovídá o specifiku STF, že všechny postavy ve filmu tlumočí jeden hlas. Odlišit od sebe promluvy různých postav nebo vystihnout povahu situace pak může pomoci právě intonace a mírné emoční zapojení tlumočníka (ibid.). Guardiniová ve výzkumu zjistila, že nejlépe hodnocenou kategorií u profesionálních tlumočnicků byla kvalita hlasu. Zdá se tedy, že z diváckého hlediska je právě hlas nejvýznačnějším znakem profesionálního tlumočnického výkonu a že lepší ovládání hlasu je výsledkem tlumočnických zkušeností (Russo 2005: 11).

Respondenti obou průzkumů také odpovídali na otázku, zda preferují titulky, nebo STF. V obou výzkumech zvítězily titulky – Russo (2005: 17) to vysvětluje tím, že italští filmoví diváci nejspíš STF hodnotí v porovnání s dabingem, který je v Itálii velmi rozšířený a na který jsou lidé zvyklí, a proto mohou na STF mít nereálně vysoká očekávání. Preferenci pro tlumočení filmů přesto uvedlo relativně vysoké procento diváků: 41,6 % v průzkumu Guardiniové a 33,7 % v průzkumu Palazzini Finettiové (ibid.). Mezi důvody pro preferenci titulků diváci uváděli, že tak mohou slyšet původní hlasy herců, že tím trénují porozumění cizímu jazyku, že titulky nenarušují původní atmosféru filmu a jsou méně rušivé. Naproti tomu, příznivci tlumočení uváděli jako výhodu STF to, že neodvádí jejich pozornost od obrazu. Z tohoto úhlu pohledu STF divákům umožňuje pohodlnější sledování filmu, protože při něm nemusí číst titulky.

Na rozdílech mezi zastánci titulků a tlumočení vidíme, že existují dvě velmi odlišné skupiny diváků, které zajímají jiné znaky filmu (Russo 2005: 17–18). Někteří diváci se na cizí filmy spíše než kvůli jejich umělecké hodnotě dívají proto, aby si procvičili porozumění cizímu jazyku (Herbst 1996; cit. Russo 2005: 20) – to se týká obzvlášť angličtiny (Karamitroglou 2000; cit. Russo 2005: 20). Rozdíly také vysvětluje Karamitroglou (2000: 198; cit. Russo 2005: 17): „Bylo dokázáno, že filmoví fanoušci kvůli uměleckému prožitku upřednostňují titulkované verze; zbytek dospělých diváků preferuje tu metodu, která v jejich zemi zrovna představuje normu.“

Celkově tedy diváci při STF přikládají největší důležitost obecnému obsahu dialogů, plynulosti tlumočení, synchronizaci a stylu (Russo 2005: 19). Respondenti obou jmenovaných průzkumů byli se simultánním tlumočením celkem spokojeni a někteří ho dokonce označili za srovnatelné s dabingem. To dokazuje, že ačkoliv to není ideální řešení, může simultánní tlumočení filmů dosahovat dobré kvality (ibid.).

3.8 Simultánní tlumočení filmů v praxi

Na rozdíl od jiných typů AVT (např. titulkování, dabingu či voice-overu) není simultánní tlumočení filmů v současnosti běžné a setkáme se s ním pouze za velmi specifických okolností ve velmi málo zemích, a to téměř výhradně na filmových festivalech (Jüngst 2012: 287). Už v roce 1994 Lecuonová (1994: 285) ze své zkušenosti ve Španělsku psala, že STF je pouze výjimečnou formou audiovizuálního překladu a že se používá pouze v případech, kdy není jiná možnost (kdy nejsou k dispozici ani titulky, ani dabing). Dnes se filmy nejvíce simultánně tlumočí na mezinárodních filmových festivalech v případech, kdy čas nebo rozpočet neumožňují titulky – tedy například pokud jde o úplně nový film a na titulky není dost času, nebo pokud se v dané jazykové oblasti pro daný film zatím ještě nenašel distributor. K této kategorii ještě Pošová (1991: 14) přidává „pracovní a studijní promítání (tedy pro odborníky-filmaře)“ – to ovšem budou v dnešní době spíše marginální případy. Obecně se však simultánní tlumočení filmů považuje za „nutné zlo“, za jakousi poslední možnost, aby se předešlo úplnému nepochopení filmu diváky (Russo 2005: 3).

To potvrzují i Adams a Cruz García (2009: 34; cit. Císlerová 2011: 14): „Simultánní tlumočení mluvených prvků audiovizuálního textu přímo při promítání se považuje za poslední možnost, ke které se lze v audiovizuálním překladu uchýlit. Souvisí to s výraznými nedostatky, které simultánní tlumočení má v porovnání s titulkováním či dabingem... Poměrně negativní pohled na užitečnost tlumočení v audiovizuálním kontextu se však neslučuje s extrémně vysokými nároky na jazykovou, kulturní a překladatelskou kompetenci každého simultánního tlumočnicka, který tuto práci chce provádět. K těmto schopnostem se navíc připojují znalosti a orientace ve filmovém prostředí.“

Na filmových festivalech před nedávnem nastal velký obrat s pokrokem moderních technologií a digitalizací titulků. Simultánní tlumočení filmů na nich často bylo nahrazeno elektronickými titulky, a to i přesto, že to bývá metoda finančně nákladnější

(Císlerová 2011: 15). To potvrzuje i Andrea Svobodová z agentury Easytalk, jež poskytuje překladatelské a tlumočnické služby pro filmové festivaly, v rozhovoru s Miroslavem Poštou (Pošta 2012: 146): „titulkování je rozhodně dražší než tlumočení, zvlášť pokud se film na festivalu promítá jen jednou“. Svobodová (ibid.) také uvádí, že „festival, kde se promítají titulky, je podstatně náročnější na přípravu a i celkově je mnohem náročnější. Pracujeme na něm déle a přináší větší riziko technických problémů“. Uzavírá to tím, že festivaly obecně přecházejí z STF na titulky, „protože je to pro diváka příjemnější“ (ibid.). Z tohoto rozhovoru také vyplývá, že diváci si nestěžují na to, že elektronické titulky se promítají mimo vlastní plátno, ale spíš si stěžují na to, že je ruší tlumočení filmů.

Tlumočení je přesto stále nedílnou součástí mnoha festivalů (a nejspíš to tak i zůstane), ovšem nejde už o simultánní tlumočení filmů, nýbrž o tlumočení zahajovacích a závěrečných ceremoniálů, tiskových konferencí, úvodů a debat k filmům a případně dalšího doprovodného programu festivalu. Může jít o tlumočení konsekutivní, kabinové simultánní, doprovodné či šušotáž.

Podle průzkumu Císlerové (2011: 15) z roku 2010–2011 se filmy v České republice stále ještě tlumočí na těchto filmových festivalech: Anifest (dnes už Anifilm), Mezinárodní festival studentských filmů Písek, PAF Tachov (Mezinárodní festival potápěčské fotografie, filmu a dětské výtvarné tvorby), Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež ve Zlíně, Film Sokolov a Finále Plzeň. Na posledních dvou festivalech však podle Císlerové (ibid.) tlumočení filmů ubývá – už v době jejího průzkumu na nich mělo být STF v nejbližší budoucnosti zcela nahrazeno titulky.

Naopak na Mezinárodním festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně je situace zcela opačná: „[Tento festival] je specifický tím, že zřejmě u tlumočení filmů zůstane. V publiku kategorie filmů do 12 let jsou totiž i děti, které neumějí číst či neumějí číst tak rychle, aby pro ně titulky byly vhodné. Programová ředitelka festivalu to popisuje takto: „Máme s tlumočením filmů velmi dobré zkušenosti, děti jej vnímají dobře, jsou na to zvyklé, chodí k nám každý rok a tlumočníci pro ně mění hlas a snaží se je zabavit.““ (Císlerová 2011: 15)

Dalším festivalem, kde se tlumočení filmů uchytilo, a stal se z něj dokonce fenomén, je Festival otrlého diváka, který se od roku 2005 každoročně koná v pražském kině Aero

(Festival otrlého diváka 2017). V roce 2008 se na tomto festivalu začal provozovat tzv. „genderově vyvážený simultánní dabing“, jak je nazýván na oficiálních webových stránkách festivalu (ibid.), kde se o něm rovněž píše, že se v následujících letech stal „jedním z hlavních diváckých lákadel festivalu“. Filmy na tomto festivalu běžně tlumočí muž a žena, kteří mezi sebou mají rozdělené mužské a ženské role a střídají se podle toho, kdo ve filmu mluví; někdy je však tlumočení i vícehlasé. Jak vyplývá z rozhovorů s organizátory festivalu v příloze bakalářské práce Lengálové (2016), filmy se tlumočí buď z promítací kabiny a diváci pak poslouchají tlumočení ze sluchátek, nebo se někdy tlumočí, popř. živě dabuje, i z pódia do sálu (v tom případě bývá tlumočnicků, respektive „dabérů“, jak je označují sami organizátoři festivalu, i více): „dabéři sedí na pódiu divákům na očích, tento dabing bývá doprovázen i performancí odpovídající ději filmu“ (Lengálová 2016: 25). Tlumočníci tedy pro pobavení publika naschvál hrají či dokonce přehrávají, jak vyplynulo z jednoho z našich rozhovorů. Očividně zde nejde o to, že by organizátoři neměli jinou možnost než film nechat tlumočit, tlumočení zde tedy není tím „nutným zlem“, jak bývá někdy označováno (Russo 2005: 3), ale naopak se tak organizátoři snaží ozvláštnit nekonvenční, brakové či béčkové filmy, které promítají, a diváci na ně podle všeho často chodí právě kvůli tomu, že jsou tlumočené. Podle Lengálové (2016: 14) si originálním tlumočením filmů „vybudovala hvězdný status dabérka vystupující pod jménem Samantha Bifidus. Filmy, které dabuje, patří mezi nejnavštěvovanější. Diváci se dokonce sami dotazují u jednotlivých filmů, zda u nich bude dabérkou právě ona“. Tato tlumočnice také u některých filmů zpívá (k velkému nadšení publika), což je v rozporu s doporučením Russo (1997: 190), podle níž by tlumočnick filmu písňe rozhodně neměl přezpívat. Zde se však jedná o velmi specifický případ, který se od tradičního STF zásadně odlišuje a kde je i toto možné, a dokonce (soudě podle reakce diváků) i žádoucí.

Simultánní tlumočení filmů na filmových festivalech má kromě České republiky tradici také v Německu a v Itálii (Jüngst 2012: 288). Jüngstová (ibid.) dále ze své osobní zkušenosti zmiňuje tlumočnick filmů v Belgii a Španělsku, kteří prý ovšem tlumočí spíš v divadlech než na filmových festivalech. Podle informace Jüngstové (2012: 288) z roku 2012 se filmy tlumočí i na velkých festivalech, např. na německém Berlinale nebo na italském filmovém festivalu v Terstu – právě tam tlumočí filmy i Mariachiara Russo se svými studenty.

Na menších, tematicky zaměřených filmových festivalech podle Jüngstové (2012: 288) (alespoň v Německu) často tlumočí filmy amatéři. Pokud na nich tlumočení zajišťují profesionální tlumočníci, jsou podle ní často také zapojeni do organizace daného festivalu a film odtlumočí bez nároku na honorář. V ČR jsme o amatérských tlumočnických filmech slyšeli pouze jako o výjimce, s organizátory malých festivalů jsme však nebyli v kontaktu.

4. Titulkování

Diplomová práce se v této oblasti bude zabývat zejména manuálním promítáním titulků v reálném čase, které přímo v kinosále provádí takzvaný klikač, a ne titulkováním jako takovým. Samotný proces tvorby a překladu titulků bude zmíněn jen stručně, a to zejména v oblastech, které mohou být relevantní pro klikání titulků.

4.1 Obecně o titulkování

Titulkování spočívá ve výrobě krátkých psaných textů (tedy titulků – či přesněji, jak uvádí Pošta (2012: 7), *podtitulků*), které jsou během projekce, přehrávání nebo vysílání audiovizuálního díla vloženy do obrazové stopy, obvykle do dolní části obrazu. Titulkování je někdy označováno za diasémiotický nebo intermodální druh audiovizuálního překladu, protože znamená přesun z mluveného média na psané (González 2009: 14). Titulky nenahrazují dialogy postav ve filmu ani je neopakují, nýbrž to, co bylo řečeno, pouze shrnují (Lecuona 1994: 280) – to potvrzuje i Pošta (2012: 49), když píše, že „přesný překlad mnohdy u titulků není tím nejlepším řešením a že zkracování (kondenzace a vypouštění) je naprostou nezbytností“. Z tohoto faktu nejspíš plyne všeobecné podezření diváků, že titulkaři nepřekládají všechno a že titulky jsou informačně neúplné (Brondeel 1994: 28). Podle Brondeela (ibid.) se titulky také často považují za „nutné zlo“.

Divákům, kteří nerozumějí jazyku originálu, titulky umožňují slyšet hlasy herců v originále a zároveň pochopit podstatu toho, co říkají. Porozumění titulkovanému filmu tak podle Brondeela (1994: 28) sestává ze dvou simultánních procesů – z aktivního čtení textu titulků v cílovém jazyce a zároveň z pasivního poslechu zvukové stopy ve výchozím jazyce, a to i v případě, že divák výchozímu jazyku nerozumí; třetí dimenzí v této jedinečné situaci pak jsou relevantní zvukové či vizuální informace, které nejsou přeloženy. Titulky umožňují distribuci filmů do jiných zemí a mohou být užitečné pro výuku cizích jazyků. Jak uvádí Pošta (2012: 9), v České republice má však oproti titulkům větší tradici a prestiž dabing, který si také udržuje celkem dobrou kvalitu – v některých případech na rozdíl od titulků. Dle informace Pošty (2012: 8–9) z roku 2010 přijde podle českých filmových distributorů do kina na dabovanou verzi filmu „výrazně více diváků než na verzi titulkovanou“. Podle studie z roku 2007, která zkoumala převažující metody audiovizuálního překladu v zemích EU a EHP, se však Česká republika řadí k zemím, kde v kinech převládají titulky (ovšem promítají se i dabované filmy), zatímco v televizi

stále ještě dominuje dabing (Pošta 2012: 26–27), ačkoliv postupně přibývají titulky i tam. Z této studie rovněž vyplývá, že dabing je ve zkoumaných zemích v průměru až 11,6krát dražší než titulkování (Pošta 2012: 29). Pokud jde o to, zda diváci preferují titulky či dabing, podle Brondeela (1994: 27) je to především otázka předsudků a zvyku.

Titulkování podle Pošty (2012: 42) z technického hlediska podléhá dvěma základním omezením: prostorovému (neboť titulek se musí vejít do vymezeného prostoru na plátně či obrazovce) a časovému (každý titulek se musí zobrazit po určitou optimální dobu, aby titulky mohly sledovat rytmus dialogů a aby je diváci stihli přečíst). Z časového hlediska se titulkování podle Pošty (ibid.) podobá dabingu či simultánnímu tlumočení (můžeme sem zahrnout i STF), protože ve všech případech je nutné, aby překlad daného dialogu zazněl (v případě titulků se zobrazil) v pravou chvíli.

4.1.1 Prostorová omezení titulků

Pokud jde o prostorová omezení, základním parametrem je maximální počet znaků na řádek. Ten se může mírně lišit podle zadavatele, ovšem standardně to v případě latinky pro pořady určené k televiznímu vysílání bývá mezi 30 a 37 znaků na řádek včetně mezer a pro kina a DVD kolem 40 znaků včetně mezer (Pošta 2012: 43). Na některých filmových festivalech se pak podle Pošty (ibid.) můžeme setkat i s počtem znaků na řádek nad 41.

Titulek by měl mít maximálně dva řádky – to Pošta (ibid.) zdůvodňuje následovně: „Víceřádkové titulky by zabíraly příliš velkou část obrazu a kromě toho divák na více než dvouřádkové titulky není připraven. Koneckonců titulky se umísťují ke spodnímu okraji plátna / obrazovky právě proto, že zde „nadělají nejméně zla“, tzn. že zde s velkou pravděpodobností nezakryjí nic důležitého z obrazové složky díla.“ Kdyby však nějaký titulek v dolní části plátna překrýval něco důležitého v obraze audiovizuálního díla, je podle Pošty (2012: 44) vhodné umístit ho jinam, obvykle k hornímu okraji plátna.

Co se týče umístění titulků na plátně, popř. obrazovce, Pošta (2012: 43) dále uvádí, že titulky by měly být umístěny „v tzv. bezpečné oblasti, alespoň ve vzdálenosti cca 10 % šířky, resp. výšky plátna či obrazovky od okrajů (Díaz Cintas a Remael). Smyslem tohoto požadavku je to, aby se oko kvůli překonávání zbytečně velkých vzdáleností příliš nenamáhalo a aby divák nepřicházel o čas, který by jinak mohl věnovat vnímání obrazu a zvuku. Tento požadavek bohužel není splněn na některých mezinárodních filmových festivalech, protože tam jsou titulky v jazyce hostitelské země obvykle promítány na

plátno nebo displej mimo vlastní projekční plátno (a na plátně, na obvyklém místě pro titulky, jsou nejčastěji titulky anglické). I toto může být důvod, proč si někdy festivaloví diváci na titulky stěžují“. Elektronickým titulkům promítaným mimo hlavní plátno se budeme dále věnovat v kapitole o živě kličaných titulcích.

4.1.2 Časová omezení titulků

Pro časování (též *kódování* nebo *zakládání titulků*) se anglicky používají pojmy *spotting*, *timing* či *cueing* (Pošta 2012: 11). Časování se týká několik parametrů, pro které však neexistují žádná všeobecně platná pravidla, protože každý zadavatel titulků má jiné požadavky. Rádi bychom toto téma nastínili trochu podrobněji, neboť se sice budeme věnovat zejména ručně kličaným titulkům, které nejsou předem načasované, a tudíž se jich přesné technické parametry časování netýkají, avšak základní pravidla pro časování běžných nasazených titulků mohou být užitečná i pro kličače elektronických titulků.

První zásadní otázka se týká času zahájení zobrazení titulku (tzv. *in-time*), tedy zda se má titulek zobrazit přesně v okamžiku, kdy začíná odpovídající replika, těsně předtím, nebo o něco později. Všechny tyto možnosti se v praxi podle Pošty (2012: 44–45) skutečně používají a mají své teoretické odůvodnění: „Tak např. Karamitroglou doporučuje nasazovat titulky 0,25 sekundy po zahájení příslušné repliky (příp. části repliky). Argumentuje tím, že tento čas potřebuje mozek na to, aby si uvědomil, že postava začala hovořit, a dal pokyn očím, že se mají přesunout ke spodní části plátna / obrazovky a očekávat titulek. Jindy se argumentuje tím, že by divák u dialogů měl mít možnost nejprve poznat, kdo repliku pronáší, a teprve potom upřít pozornost na titulek (Ivarsson a Carroll).“ Lepší dojem synchronizace pak podle Pošty (2012: 45) divák má, pokud se titulek zobrazí přesně ve chvíli, kdy začíná daná replika. Jelikož se ručně kličané titulky, jimž se dále budeme věnovat, kličají právě podle toho, kdy zazní odpovídající replika nebo kdy naskočí titulek zasazený do obrazu, domníváme se, že tyto titulky obvykle nejspíš bývají promítnuty až těsně po začátku repliky dané postavy (rozhodně ne před ní); tím by splňovaly teoretické argumenty uvedené výše.

Další otázkou u běžných nasazovaných titulků je tzv. *out-time* (čas, kdy by měl titulek zmizet). K tomu Pošta (2012: 46) uvádí, že titulek by sice v zájmu navození dojmu synchronizace měl teoreticky zmizet ve chvíli, kdy skončí daná replika, nicméně ve skutečnosti někdy bývá lepší nechat titulek zobrazený o něco déle, neboť, jak se dočteme v Poštovi (ibid.): „důležitější než stoprocentní synchron je totiž to, aby diváci stačili titulek pohodlně přečíst a ještě přitom vnímat obraz a zvuk“. Pokud je však titulek

zobrazen déle než cca 6 sekund, mají diváci podle Pošty (ibid.) tendenci číst jej znovu, což není žádoucí. Dalším obecným pravidlem je, že titulek by měl zmizet před filmovým střihem nebo alespoň v okamžiku střihu – ovšem protože v současnosti jsou filmové střihy mnohem rychlejší než dříve, je možné řídit se pouze střihy, které znamenají tematickou změnu (Pošta 2012: 46–47). V případě ručně klikaných titulků se ve fázi překladu při rozdělování jednotlivých titulků střihu ani neberou v potaz, neboť zde nelze nijak zaručit přesnost promítání (Martínez-Tejerina 2014: 219).

Minimální délka zobrazení titulku by se obecně měla odvíjet od počtu znaků a optimální čtecí rychlosti. V případě krátkých titulků se podle Pošty (2012: 47) někdy doporučuje, aby byly zobrazeny po určité minimální dobu (tou bývá 1 až 1,5 sekundy). Pokud jde o dobu zobrazení běžně dlouhých titulků, překladatel Jiří Josek v rozhovoru s Miroslavem Poštou (Pošta 2012: 134) mluví o zavedené zásadě z praxe, aby se jednořádkový titulek zobrazil minimálně na tři vteřiny a dvouřádkový na čtyři vteřiny. Pro minimální dobu zobrazení titulku může být také relevantní poznatek Ivarssona a Carrolla (cit. Pošta 2012: 48), že k tomu, aby se oči přesunuly z obrazu na titulek či naopak, je potřeba přibližně třetina sekundy. To se týká běžných titulků v obraze filmu – můžeme tedy předpokládat, že pro přesunutí pohledu z obrazu na elektronické titulky promítnuté ještě pod samotný obraz bude potřeba podstatně delší doba. Jako maximální dobu zobrazení plného jednořádkového titulku někteří autoři uvádějí 3,5 vteřiny či 3 vteřiny, pro plný dvouřádkový titulek pak uvádějí, že by se měl zobrazit maximálně na 6 vteřin (Pošta 2012: 48) – jedná se ovšem o propočty především pro anglické titulky. Pošta dále uvádí, že novým trendem pro maximální dobu zobrazení titulku je 5 vteřin (Pošta 2012: 157). Obecně lze tedy slovy Pošty (2012: 47) říci, že „je důležité, aby titulek nebyl zobrazen ani příliš krátce (divák by byl frustrovaný, že jej nedočetl, a mohl by se ocitnout pod nepříjemným tlakem), ani příliš dlouho (divák by měl tendenci zbytečně se k titulku vracet, uvažovat o něm a vnímal by jej jako jakési nežádoucí „cizorodé těleso“)“.

Mezi dvěma po sobě následujícími titulky by také měl být určitý minimální časový rozestup, protože jinak by se mohlo stát, že si divák ani nevšimne, že se již zobrazil nový titulek – tento rozestup by měl být dlouhý alespoň 0,08 či 0,16 vteřiny (Pošta 2012: 47). Je otázkou, zda je tento požadavek dodržen při ručním klikání titulků, neboť jak vyplývá ze zkušeností klikačů, v některých programech pro ruční klikání elektronických titulků je nastaveno, aby starý titulek při nasazení nového titulku automaticky zmizel (není nám známo, jak dlouhá potom je odezva počítače nebo jestli je mezi titulky automaticky

nastavena nějaká krátká mezera – pokud mezera nastavena není, je potom možné, že mezi dvěma titulky nebude dokonce žádná prodleva). V jiných programech je potřeba starý titulek nejdříve ručně skrýt a potom dalším kliknutím promítnout titulek nový, takže tam toto nebezpečí pravděpodobně nehrozí.

Maximální rychlost titulků se udává ve znacích za sekundu – podle Pošty (2012: 49) bylo dříve standardní rychlostí maximálně 12 znaků za sekundu (anglicky *characters per second*, zkráceně *cps*), zatímco dnes už je to 16 až 17 cps. Zmínili jsme rovněž optimální čtecí rychlost: průměrná čtecí rychlost je podle Pošty (2012: 48) u dospělých cca 15–18 znaků za sekundu a u dětí 9–12 znaků za sekundu. Podle Kovačičové (1995: 382) by však čtecí rychlost také měla zohledňovat obsah titulků (je jiné číst o běžných a o odborných tématech), relativní důležitost textu oproti obrazu (např. hraný film oproti rozhovoru) a cílové publikum (zda jde o zkušené čtenáře). Jak dále uvádí Pošta (2012: 50), je důležité v průběhu celého filmu či pořadu dodržovat víceméně stejnou čtecí rychlost, protože diváci si na zvolenou rychlost na počátku filmu zvyknou a čekají, že se potom už nebude měnit. To může být jeden z důvodů, proč jsou živě kličované titulky pro některé diváky méně příjemné než běžné titulky v obraze filmu – rychlost u nich totiž fyzicky nemůže být stále stejná, neboť časování zde není předem přesně nastaveno na milisekundy, ale určuje ho klikač, představující lidský faktor.

4.2 Živě kličované titulky

Vedle běžných titulků zasazených do obrazu filmu, jimiž jsme se zabývali v předchozí kapitole, existují také elektronické titulky, které se promítají nezávisle na filmu z jiného souboru, obvykle na jiné, menší plátno pod obrazem filmu. Martínez-Tejerinová (2014: 221) zmiňuje i možnost promítat elektronické titulky nad obraz filmu – ovšem nejsme si vědomi toho, že by se tak titulky k filmu někde opravdu promítaly. Elektronické titulky vymyslel a v roce 1984 poprvé použil italský vynálezce Fabrizio Fiumi (Martínez-Tejerina 2014: 217). Tyto titulky lze promítat na LED displeji nebo přes projektor, existují ovšem i jiné metody, např. speciální brýle vybavené miniobrazovkami nebo mobilní aplikace, které divákům umožňují zároveň s promítáním filmu titulky zobrazit na telefonu či tabletu (Martínez-Tejerina 2014: 216) – trůfáme si však tvrdit, že tyto alternativní metody zatím nejsou příliš rozšířené, alespoň ne v ČR. Elektronické titulky se mohou během filmu buď promítat automaticky pomocí speciálního softwaru, nebo (pokud nejsou načasované) se mohou kličovat na plátno živě, přímo při promítání filmu – a právě tomuto případu bychom se v této části práce chtěli věnovat.

Předem připravené a živě promítané titulky se anglicky označují jako *semi-live subtitles*, *as-live subtitles*, *pre-prepared* nebo *cued subtitles* (Wanková 2014: 11). Pro stejnou činnost jsme našli i označení *live subtitling* (Brondeel: 1994: 27), které je ovšem vzhledem k tomu, že dnes se tak označuje živé titulkování (viz níže), velmi matoucí; Gambier (2003: 176) termín *live subtitling* používá pro živé titulkování a striktně ho odlišuje od *live subtitles*, které dle jeho popisu odpovídají živě klikaným titulům. Pojmosloví v češtině není příliš ustálené: Wanková (2014: 11) používá označení *předpřipravené* či *předem připravené titulky*, pro účely této práce jsme se však z důvodu větší výstižnosti a jednoznačnosti rozhodli používat spíše termín *živě*, popř. *ručně klikané titulky*.

S těmito titulky se můžeme setkat na filmových festivalech – zejména v případech, kdy daný film nejde do distribuce, ale promítá se jen několikrát (často jen jednou či dvakrát) a festival nemá dost času a peněz na to, aby titulky nechal načasovat – potom je pro pořadatele festivalu „levnější mírně připlatit překladateli za to, aby se postaral i o promítání titulků“ (Pošta 2012: 84). Příprava živě klikaných titulků totiž zabere méně času než příprava běžných, časovaných titulků. Navíc podle Martínez-Tejerinové (2014: 217) kličači nepotřebují mít tolik zkušeností a nemusí být tak vyškolení jako jiní odborníci v oblasti AVT (např. titulkáři nebo tlumočníci). Titulky se živě klikají rovněž při přímých přenosech oper a divadelních představení do kin – v ČR např. v rámci projektu NT Live a Met:Live in HD; titulkováním těchto přenosů se ve své diplomové práci zabývá Wanková (2014).

Živě klikané titulky je nutné odlišit od živého titulkování – anglicky *live subtitling*, *real-time subtitling*, *simultaneous subtitling* či *online subtitling* (Díaz-Cintas – Remael 2007: 19), které Wanková (2014: 11) definuje následovně: „Živé titulkování probíhá synchronně s projekcí, tituluje se v reálném čase. Dříve titulky produkovali především stenografové (případně ve spolupráci s překladatelem či tlumočnickem). Dnes se často využívá takzvaného *respeakingu*, tedy techniky, při které mluvčí ve sluchátkách poslouchá originální proud řeči a přemlouvá do mikrofonu text, který má být zaznamenán v titulcích. Text může v duchu analyzovat a rychle upravovat tak, aby se lépe četl, případně ho přemlouvá beze změn. V některých případech se programem může nechat přepisovat i originální zvuková stopa pořadu, to je však vhodné, jen pokud ve zvukové stopě není rušivé zvukové pozadí [...]. Mluvené slovo se na psaný text převádí pomocí

programu na rozpoznávání řeči. Živé titulky se často používají v intralingválním titulkování pro neslyšící.“

Naproti tomu živě kličané titulky jsou předem písemně přeloženy. Při této metodě titulkování má titulkař s přípravou titulků nejméně práce, překládá totiž v běžném textovém editoru a jednotlivé titulky od sebe odděluje pouze jedním prázdným řádkem (Pošta 2012: 83), takže odpadá veškerá práce s časováním a zvláštními titulkovacími programy. Takto připravené titulky potom na projekcích přímo v kinosále tzv. kličač ručně promítá na speciální plochu na plátně, jež je pro elektronické titulky vyhrazena. Místo označení *kličač* se někdy též používá *promítač titulků* nebo *posouvač titulků* (Wanková 2014: 11); v angličtině jsme pro kličače našli označení *subtitle launchers* (Martínez-Tejerina 2014: 216). Titulky jsou obvykle promítány do prostoru pod filmovým obrazem (běžně také nazýváno podplátno). Plocha podplátna bývá relativně malá a užší než plocha, na niž je promítán film, takže velikost písma těchto titulků bývá menší než u běžných titulků, a mohou tedy být ze vzdálenějších řad hůře čitelné. Z toho, že se titulky promítají zvlášť na jiné plátno než film, ovšem také plyne výhoda – titulky jsou díky tomu kompatibilní s jakýmkoliv formátem filmu. Diváci však musí neustále přesouvat pozornost mezi samotným obrazem filmu a titulky až kousek pod ním (jak jsme již zmínili v kapitole 4.1.1), což je může odvádět od dění na plátně a tím trochu ubrat na konečném zážitku z filmu. Diváky navíc mohou rušit i anglické titulky, jež bývají na mezinárodních festivalech u filmů, které nejsou v anglickém znění, nasazeny přímo do filmu na hlavním plátně. Ve výsledku tedy divákům vlastně zbývá méně času na sledování akce na plátně, což podle Pošty (2012: 84) může být frustrující.

Jak uvádí Pošta (2012: 83), diváci často vůbec netuší, že někde v sále sedí kličač, který titulky na plátno ručně promítá – to potvrzuje i Martínez-Tejerinová (2014: 221), která píše, že diváci jsou někdy přítomností kličače zaskočení. Jak zjistila Wanková (2014: 27), kličač „sedí buď ve speciální kabině, v kabině s promítačem, či u stolečku přímo v kinosále mezi ostatními diváky. Pokud se nachází v kabině, má na hlavě sluchátka, pokud sedí v kinosále, poslouchá zvuk stejně jako ostatní diváci“. Martínez-Tejerinová (2014: 221) k tomu dodává, že pokud kličač sedí přímo v sále, hrozí nebezpečí, že zvuk filmu hůře uslyší kvůli hluku z publika; čím více izolované místo je tedy pro kličače vyhrazeno, tím lepších výsledků může podle této autorky dosahovat. Martínez-Tejerinová (2014: 222) rovněž upozorňuje na to, že kličač může být při kličání titulků emočně

ovlivněn filmem, podobně jako ostatní diváci (a podobně jako tlumočník filmu – viz kapitola 3.6), což jeho výkon může také ovlivnit.

Na filmových festivalech klikače obvykle zajišťuje překladatelská či tlumočnická agentura, která rovněž dodává titulky. Klikačem by totiž v ideálním případě měl být sám překladatel titulků – ten už je totiž s filmem i s titulky dobře seznámen a klikání by pro něj mělo být jednodušší než pro jiného klikače, který film ani titulky před promítáním mnohdy nikdy neviděl.

Nejvíce problémů spojených s živě klianými titulky podle Pošty (2012: 84) spočívá v časování. Klikač samozřejmě nikdy nemůže dosáhnout takové přesnosti, s jakou jsou do filmů pomocí časových kódů nasazeny běžné titulky. Často se tedy může stát, že klikač nějaký titulek přeskočí nebo naopak zapomene promítnout, nebo v horším případě, že se v titulcích ztratí a filmu po určitou dobu titulky úplně chybí. To může vést k nepochopení diváky, kteří nerozumí jazyku originálu ani anglickým titulkům, a také k podezřívavosti vůči titulkům a celkově horšímu dojmu z projekce.

Další nebezpečí spočívá v tom, že překladatel titulků nepracuje ve speciálním titulkovacím programu, a tudíž nemá přehled o tom, kolik času budou diváci mít na přečtení jednotlivých titulků – a neví tedy, kolik znaků si může u jednotlivých titulků dovolit. Jako jediné možné řešení Pošta (2012: 84–85) navrhuje, aby si titulkář udělal simulovanou projekci a jako pilotní divák vyzkoušel, zda stihne přeložené titulky při filmu přečíst. Ani to však zdaleka není záruka toho, že průměrnému divákovi bude časování vyhovovat, neboť titulkář může titulky číst rychleji, neboť je zvyklý pracovat s textem, a navíc je s textem titulků i s filmem dobře obeznámen.

Podobnou taktiku popisuje Martínez-Tejerinová (2014: 221) jako přípravu klikačů na projekci: klikači se podle této autorky připravují tak, že se na film doma několikrát předem podívají, a přitom zkouší titulky ručně klikat. Mohou tak identifikovat problematické scény (např. takové, kde zároveň mluví více postav najednou) a mohou si je vyzkoušet, kolikrát potřebují. Domníváme se, že v ČR si lze vzhledem k platovému ohodnocení klikačů jen těžko představit, že by tento proces nějaký klikač před projekcí opravdu absolvoval – z našich rozhovorů s klikači naopak vyplývá, že někdy ani nemají možnost nebo čas film nebo titulky vidět předem, a pokud ano, rozhodně jim předem nevěnují takovou pozornost (spíše si titulky rychle přečtou). Obecně lze tedy vyslovit domněnku, že živě kliané titulky mohou mít (a obvykle pravděpodobně mívají) horší

kvalitu než nasazené titulky (ne samotným překladem, ale spíše skutečným provedením při projekci) a že pro diváky mohou být méně příjemné.

Klikači titulků se mohou řídit různými informacemi, podle nichž titulky promítají: někdy vycházejí z jazyka originálu, jindy z anglických titulků, pokud je film v jazyce, který neovládají, a zároveň musejí sledovat i obraz filmu, v němž se někdy mohou objevit důležité nápisy, které mají svůj vlastní titulek. Pokud se titulky klikají podle anglických titulků, mělo by se s tím podle Pošty (2012: 85–86) počítat už při překladu českých titulků – nejlépe by pak měl jeden anglický titulek odpovídat jednomu českému, aby měl klikač usnadněnou práci a v titulcích se neztratil – to doporučuje i Martínez-Tejerinová (2014: 219) v zájmu toho, aby diváky nerozptylovalo neustálé přeblikávání dvojích titulků, které by se zobrazovaly a mizely v jinou chvíli. Samozřejmě to ovšem není vždy možné i z jazykových rozdílů nebo v případě, že původní anglické titulky nemají dobrou kvalitu a nejsou v nich dodržena základní titulkářská pravidla.

Časové aspekty klikání titulků na základě rozhovorů s klikači popisuje Wanková (2014: 23–26): podle jejích zjištění se klikači, kteří se řídí anglickými titulky, obvykle snaží o to, aby český titulek nejlépe naskočil i zmizel zároveň s anglickým (případně pokud bylo na přečtení titulku málo času a zbývá čas, nechají klikači titulek zobrazený o něco déle). Pokud se klikač řídí podle zvuku, snaží se nasadit titulek přesně ve chvíli, kdy replika začne, a s jejím koncem obvykle titulek zase skrývá (pokud bylo na přečtení dost času). Wanková (2014: 23) během rozhovorů zjistila názor jednoho klikače, že pokud se titulky systematicky objevují vždy se zpožděním, cítí se diváci nesví, obzvlášť pokud rozumí zvukové stopě. Případy, kdy klikač promítne titulek ještě před začátkem dané promluvy, nejsou podle Wankové (2014: 23–24) časté; mohlo by to však vést např. k předčasnému vyzrazení pointy. Pokud jde o dobu, po kterou je titulek zobrazen, Wanková (2014: 24) při svém výzkumu zjistila následující: „Někteří klikači pro dobu zobrazení nemají určené žádné pravidlo, řídí se především podle promluvy a postupují intuitivně. Někteří klikači však pravidlo pro dobu zobrazení mají. Z rozhovorů vyplynulo, že klikači za optimální dobu pro zobrazení titulku považují přibližně 3 vteřiny (uvádějí většinou 3–4 vteřiny, 3 pro jednořádkový titulek, 4 pro dvouřádkový titulek, případně 2–3 vteřiny).“ Zde je však nutné podotknout, že i v případě, kdy se klikač nějakým pravidlem řídí, čas pouze odhaduje, takže reálně může klikání vypadat trochu jinak; také se může stát, že na zobrazení titulku po danou dobu zkrátka nezbyde dost času. Můžeme to tedy zobecnit

tím, že doba zobrazení titulku je u ručně klikaných titulků velmi různá a přesnost těchto titulků nelze zaručit.

Pokud se ještě vrátíme k tématu dvojích titulků (což v českém prostředí obvykle znamená anglické titulky v obraze filmu a elektronické české titulky), nesou s sebou i dvojí zranitelnost (Martínez-Tejerina 2014: 219) – a to jak titulkáře, tak klikače. Diváci totiž mohou číst jak titulky ve svém rodném jazyce, tak anglické titulky, a mohou obě verze snadno porovnávat. Tato zranitelnost se ještě znásobí, pokud divák navíc rozumí původnímu znění filmu, a může tak porovnávat všechny tři verze. Pokud jde o anglické titulky, které obvykle tvůrci dodají rovnou s filmem, jejich kvalita často není příliš vysoká – právě proto, že se titulky do angličtiny často překládají v zemi původu filmu, takže je překládá nerodilý mluvčí; navíc filmy promítané na filmových festivalech často nemají příliš velký rozpočet. Anglické titulky tedy někdy mohou být neúplné a mohou obsahovat mnoho gramatických chyb a nepřesností (Martínez-Tejerina 2014: 220) – to se shoduje s poznatky Viezziho (1992: 86) a Snellinga (1990: 15) uvedenými v kapitolách 3.1 a 3.6. Problém potom nastává, pokud se elektronické titulky k filmu musejí překládat právě přes pilotní titulky v angličtině, jak tomu někdy bývá (obzvláště u „exotických“ jazyků a v případě časové tísně také u častějších jazyků) – výsledné titulky potom mohou původní sdělení filmu značně zkreslovat.

4.2.1 Srovnání s divadelním nadtitulkováním

Živě klikané titulky se v mnoha aspektech podobají divadelním nadtitulkům. Nadtitulky (*surtitles*, někdy též *supertitles* či *supratitles*) se původně používaly v opeře, později se však rozšířily i na divadelní a další živá představení nebo rovněž na konference (Díaz Cintas – Remael 2007: 25). Divadelní nadtitulky se podobně jako operní nadtitulky obvykle promítají na plátno či displej nad jevištěm (na rozdíl od titulků k filmům, jež se běžně klikají pod filmové plátno). Nadtitulky je ovšem možné promítat na jakoukoliv vhodnou plochu a na každém představení tomu může být jinak – v některých případech mohou dokonce být začleněny do umělecké kompozice celého představení, k tomu je však nutná úzká spolupráce režiséra představení a titulkáře (Griesel 2009: 125). V některých operách a divadlech se zezadu každého sedadla nachází malý monitor, na nějž se během představení titulky promítají – v tom případě je možné zobrazovat titulky do několika jazyků zároveň. Tato technologie je však velmi nákladná, a proto není příliš častá (Wanková 2014: 61). Jelikož se nadtitulky obvykle užívají při živých představeních,

nemohou být předem načasovány. Proto se na plátno musejí klikat ručně, stejně jako živě klikané titulky k filmům.

Zásadním rozdílem mezi ručním klikáním titulků u živých a živě přenášených představení oproti klikání titulků k filmu však je, že film je dokončené, neměnné dílo, tudíž by u něj teoreticky nemělo docházet k problémům plynoucím z nesrovnalostí mezi původním scénářem (a tudíž i titulky) a aktuálním děním na scéně, jako se to někdy stává u živých představení, která jsou pokaždé trochu jiná, herci mohou improvizovat apod. Ani to však úplně neplatí, protože i u filmu obvykle existuje více verzí a může se stát, že titulky se přeloží z odlišné verze filmu než z té, kterou nakonec tvůrce filmu na festival dodal a která se nakonec promítá – jak říká Andrea Svobodová z agentury Easytalk v rozhovoru s Miroslavem Poštou (Pošta 2012: 146): „překládáme z DVD, film se promítá z jiného nosiče a stává se, že se verze filmu neshodují. Režisér film přestříhal a v oběhu je víc verzí. Bylo by tedy nutné udělat kontrolu titulků s projekční kopií, na to ale není čas, prostor ani peníze. Je to velká škoda, pak se v kině stává, že titulky chybí či přebývají, což už divákům nikdo nevysvětlí a často to nechápou ani sami organizátoři festivalu“.

V případě, kdy předem přeložené titulky přesně neodpovídají tomu, co se děje na jevišti nebo na plátně, má klikač velmi omezené možnosti něco opravovat či reagovat na změny – Wanková (2014: 29) zjistila, že z technických a časových důvodů není při klikání titulků možné text ještě editovat. V případě, že se dopředu zjistí, že projekční kopie filmu není totožná s kopií, k níž byly vytvořeny titulky, navrhuje Martínez-Tejerinová (2014: 222) alespoň na začátku projekce filmu promítnout titulek s varováním pro diváky o možných nesrovnalostech mezi filmem a titulky.

Další rozdíl mezi nadtitulky a živě klikanými titulky spočívá také v maximálním počtu znaků na řádek. Jak uvádí Grieselová (2000; cit. Wanková 2014: 22), divadelní nadtitulek mívá (alespoň v Německu) zhruba 50 znaků na řádek. To je velmi vysoký počet, pokud ho srovnáme s maximálním počtem znaků na řádek u filmového titulkování (pro kina a DVD to bývá asi 40 znaků na řádek, jak jsme již uvedli v kapitole 4.1.1). Pokud jde o délku elektronických titulků promítaných pod vlastní obraz filmu, Wanková (2014: 21–22) zjistila, že někteří titulkaři v praxi dodržují maximum 37 znaků na řádek; dříve to prý bylo 34 znaků (zde je třeba vzít v úvahu, že plátno určené pro elektronické titulky je mnohem menší než filmové plátno; proto je logické, že titulky určené k promítání na podplátno budou mít méně znaků než běžné titulky). Stejný počet 37 znaků na řádek uvádí

i Martínez-Tejerinová (2014: 219). Mezi délkou divadelních nadtitulků a živě klikaných titulků je tedy zřejmý značný nepoměr.

Jak poznamenává Wanková (2014: 12), divadelní nadtitulkování a živé klikání titulků však mají společné to, že ani jeden proces nekončí odevzdáním hotových titulků zadavateli, ale až při samotné projekci či představení, kdy se titulky živě klikají.

Grieselová (2009: 123) se domnívá, že divadelní nadtitulkování je hybrid mezi překladem a tlumočením (používá termín *translation hybrid*, jež lze do češtiny přeložit jako *překladatelský hybrid*). Proces klikání nadtitulků přirovnává k tlumočení, neboť jde o jedinečný, neopakovatelný výkon, který záleží na aktuálních okolnostech a případných změnách, na něž musí být klikač schopný adekvátně spontánně reagovat; tuto úvahu potvrzuje i zjištění Wankové (2014: 12) z rozhovoru s jedním klikačem. Klikač titulků pracuje simultánně, v reálném čase, přesně jako tlumočník, až na to, že má k dispozici předem přeložené titulky, jejichž podobu už nemění. Wanková (2014: 31) podobnost mezi klikáním titulků a tlumočením dále vysvětluje takto: „Argumentem pro toto tvrzení může být například potřeba psychické odolnosti klikače, který musí být schopen zachovat klid a rozvahu v náročných a předem neočekávaných situacích, které mohou nastat. Tato schopnost je nesporně potřebná také u tlumočení, zatímco u překladatelské profese tolik k užítku nepřijde. Dalším společným rysem mezi klikáním titulků pro živé přenosy a tlumočením je naprosto zásadní potřeba dobře slyšet originál.“ Domníváme se, že tuto úvahu lze aplikovat i na živé klikání titulků při promítání filmu, ačkoliv se od divadelního nadtitulkování v určitých aspektech liší.

Grieselová (2009: 123–124) také uvádí, že úspěch celého překladatelského procesu nadtitulkování nezáleží jen na písemném překladu nadtitulků, ale také na tom, jak nakonec budou při představení promítnuty – zde bude záležet na faktorech jako časové omezení, vysoké tempo řeči, technické problémy nebo individuální chyby. Kvalitní překlad tak ještě nemusí zaručovat, že celý proces bude úspěšný. I toto tvrzení lze jistě vztáhnout na živé klikání titulků k filmu – Grieselová (2009: 124) totiž rovněž vyjmenovává některé další druhy hybridních forem překladu: např. operní nadtitulkování, živé titulkování či živé klikání titulků (*semi-live subtitling*); všechny z nich sestávají z fáze tlumočení a překladu. Grieselová (ibid.) dále navrhuje, že překladatelský hybrid by se měl považovat za samostatnou translatologickou disciplínu.

Grieselová (2009: 125–126) také uvádí zajímavý poznatek, že nadtitulky lidé komentují pouze v případě, že jsou špatné nebo že nefungují; pokud jsou kvalitní a vše funguje bez problémů, nikdo se o nich nezmiňuje. Stejný názor vyjadřuje Días Cintas (2005: 12) ohledně titulků obecně – mluví o rozšířené představě, že „nejlepší titulky jsou ty, kterých si nikdo nevšimne“. Také toto tvrzení bychom rádi vztáhli i na živě klikané titulky; podobná situace panuje i v oblasti tlumočení filmů, jak píše Snelling (1990: 14) a Pošová (1991: 14) – viz kapitola 3.6. Grieselová (2009: 125) také uvádí jako rozšířený názor na nadtitulky, že je to „nutné zlo“ – to se rovněž shoduje s rozšířeným míněním o STF (Russo 2005: 3; viz kapitola 3.8) i o titulcích (Brondeel 1994: 28; viz kapitola 4.1). Podle Grieselové (2009: 125, 126) je však tento názor na nadtitulky možné změnit a vnímat je naopak jako obohacení.

4.2.2 Živě klikané titulky v praxi

Elektronické titulky jsou v současnosti velmi častým způsobem audiovizuálního překladu na filmových festivalech, kde mnohdy nahradily dříve rozšířené simultánní tlumočení filmů. Pokud je nám známo, využívají se v ČR v současnosti především tyto dvě metody, titulky však převažují (viz kapitola 3.8 a Císlerová 2011) a nejspíš se v budoucnu budou využívat čím dál tím více (kromě některých specifických festivalů, viz kapitola 3.8). V ČR jsou dnes velmi rozšířené především živě klikané elektronické titulky (podle koordinátorky titulků na festivalu v Uherském Hradišti se používají v podstatě na všech českých filmových festivalech s výjimkou např. MFF v Karlových Varech a Febiofestu). Domníváme se, že situace bude podobná i v zahraničí (kromě zemí, kde se filmy tradičně tlumočí, popř. kde se používá voice-over naživo) – např. ve Španělsku jsou podle Martínez-Tejerinové (2014: 216) živě klikané titulky na filmových festivalech nejrozšířenější metodou AVT.

Pokud jde o výhled do budoucna, Pošta (2012: 84) se domnívá, že „postupem času se filmové festivaly budou dál profesionalizovat a od ručního promítání titulků budou povolna ustupovat“. Je tedy možné, že živě klikané titulky budou postupně nahrazeny elektronickými titulky, které už jsou načasovány a při filmu se díky speciálnímu programu promítají automaticky, jako tomu je např. na festivalu v Karlových Varech (viz kapitola 5.1).

5. Výzkum v oblasti simultánního tlumočení filmů

Nyní se budeme zabývat vlastním výzkumem, jenž sestává ze dvou částí; první z nich se zaměřuje na simultánní tlumočení filmů, a to zejména na filmovém festivalu v Karlových Varech, ale také obecně a na jiných akcích. Jde o kvalitativní výzkum uskutečněný metodou rozhovorů. Nedříve jmenovaný festival krátce představíme a popíšeme, s jakým způsobem audiovizuálního překladu se na něm můžeme setkat.

5.1 Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary⁷

Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary (MFF KV) je největším filmovým festivalem v České republice. Jde o festival kategorie A (nespecializovaný festival se soutěží celovečerních hraných filmů), řadí se tedy mezi prestižní světové festivaly. Festival je určen laické i odborné veřejnosti a každý rok tam zavítá mnoho významných filmových tvůrců. O programu festivalu se na oficiálních webových stránkách festivalu můžeme dočíst toto: „Největší pozornost je věnována tradičním programovým sekcím - Hlavní soutěži, do které jsou vybrány pouze celovečerní snímky natočené v uplynulé sezóně a dosud neuvedené v mezinárodní soutěži na jiném festivalu, a sekci Na východ od Západu, mezinárodní soutěži debutů a druhých celovečerních filmů ze střední a východní Evropy, Balkánu, Řecka, Turecka a zemí bývalého Sovětského svazu uváděných výhradně ve světové, mezinárodní nebo evropské premiéře. Dále jsou pro diváky sestaveny tematické přehlídky, zajímavé retrospektivy či pocty výjimečným světovým tvůrcům.“ (KVIFF 2017) Jak uvádí Císlerová (2011: 64), na MFF KV se dnes hrají různé žánry a typy filmů: „filmy krátkometrážní i dlouhometrážní; dokumenty i filmy hrané, animované filmy pro dospělé, děti i mládež, celovečerní filmy. Filmy pro děti představuje tento festival jen zřídka a úplně vynechává filmy reklamní“.

O historii festivalu je na oficiálních stránkách festivalu uvedeno následující: „První ročník jednoho z nejstarších filmových festivalů na světě se uskutečnil v roce 1946 v Mariánských Lázních. Do Karlových Varů se přesunul v roce 1947 a rok na to byla poprvé v rámci soutěžní přehlídky udělena cena Křišťálový glóbus. V roce 1956 byl festival zařazen organizací FIAPF do kategorie A.“ (KVIFF 2017)

⁷ Informace v této kapitole čerpáme kromě uvedených zdrojů také z našeho rozhovoru s členkou programového oddělení festivalu.

Od roku 1958 do roku 1994 se festival v Karlových Varech konal pouze každý druhý rok, jednou za dva roky se totiž pořádal filmový festival v Moskvě, který se s MFF KV střídal (Topzine 2017).

Na stránkách festivalu se dále píše: „Po 40 letech fungování festivalu pod politickým tlakem v socialistickém Československu, se v roce 1994 organizace festivalu ujal nový tým v čele se známým českým hercem Jiřím Bartoškou a významnou filmovou publicistkou Evou Zaoralovou. Ti se rozhodli přetvořit stagnující přehlídku v mezinárodně významné filmové fórum. Svou novou programovou i organizační koncepcí dokázal tým Jiřího Bartošky a Evy Zaoralové během několika málo let vrátit festivalu prestiž a zájem odborné i laické veřejnosti.“ (KVIFF 2017)

Nyní se zaměříme na způsob audiovizuálního překladu filmů na tomto festivalu. Na MFF KV se filmy simultánně tlumočily do roku 2002 – poté se přešlo na titulkování, nejdříve prý s tlumočníky v záloze (Císlarová 2011: 65). Titulky pro festival dnes dodává agentura Portlingua. Tato agentura k promítání titulků používá softwarový a hardwarový produkt CSTM (Cinema SubTitle Machine), jenž byl speciálně vyvinut pro potřeby filmových festivalů, zejména pak pro MFF KV (Portlingua 2017). Díky CSTM je možné elektronicky promítat text (nejčastěji titulky) zároveň s filmovou projekcí, a to s velmi dobrou časovou synchronizací. Tento systém se nepoužívá pouze při projekci filmů, ale také na jiných kulturních akcích, např. při divadelních představeních, operách či koncertech.

V současnosti se na MFF KV k filmům obvykle elektronicky promítají české titulky. Jsou předem načasované, takže je není potřeba klikáním ručně promítat na plátno, jako tomu bývá na jiných festivalech. Přesto však bývá v kabině v promítacím sále spolu s promítačem někdo, kdo hlídá, jestli titulky běží tak, jak by měly, a kdo je připraven zasáhnout pro případ, že by se titulky nezobrazovaly správně – např. proto, že by promítaná verze filmu nakonec byla sestříhaná jinak než předem dodaná verze. Tuto činnost může vykonávat buď sám překladatel titulků, nebo někdo jiný, kdo by ovšem měl být s titulkami i s filmem obeznámen. Jelikož jde o mezinárodní festival s mezinárodní porotou, musí být všechny filmy (pokud nejsou v anglickém znění) opatřeny také anglickými titulky. Anglické titulky bývají na MFF KV obvykle dodány už zasazené do filmového obrazu, pouze výjimečně se stává, že by je také bylo nutné promítat elektronicky (podle informace od členky programového oddělení MFF KV se to stává zhruba jednou do roka).

Titulky se pokud možno překládají z jazyka originálu přímo do češtiny, ale pokud jde o nějaký minoritní jazyk nebo pokud na překlad a hledání nového překladatele není dost času, dochází někdy i k tomu (vzhledem k tomu, že titulky jsou obvykle použity pouze jednorázově, popř. při opakovaných projekcích několikrát), že se titulky do češtiny překládají přes angličtinu. To odpovídá i zjištění Císlerové (2011: 15), která obecně o překladu titulků na filmových festivalech v ČR píše, že „termíny jsou stále náročnější a tak například často dochází k tomu, že se i filmy z tak běžných jazyků jako je italština a francouzština, překládají z angličtiny“.

Jak již bylo uvedeno, filmy se dnes na MFF KV už netlumočí, ale s tlumočením v jiných formách se zde vzhledem k mezinárodní povaze festivalu setkáme velice často. Konsekutivně se tlumočí úvody k filmům, debaty a menší tiskové konference, simultánně v kabině se pak tlumočí slavnostní zahájení a zakončení festivalu a velké tiskové konference. Tlumočnický pro potřeby festivalu dodává agentura Artlingua, jen u některých nepříliš častých jazyků (např. korejština, japonština nebo maďarština) organizátoři festivalu dlouhodobě spolupracují s osvědčenými tlumočníky přímo. Konsekutivní tlumočení obvykle probíhá mezi češtinou a angličtinou, ale např. na debaty a tiskové konference mají zahraniční hosté možnost požádat o tlumočníka i z jiného jazyka (např. z francouzštiny, němčiny, ruštiny, španělštiny či polštiny).

5.2 Metodologie výzkumu

Cílem práce v oblasti tlumočení filmů je popsat, jak na MFF Karlovy Vary dříve probíhalo simultánní tlumočení filmů – popsat pracovní podmínky tlumočnicků, organizaci, možnost přípravy apod. Vzhledem k tomu, že filmy na tomto festivalu byly tlumočeny pouze do roku 2002 a dnes se už vše tituluje, byla zvolena výzkumná metoda polostrukturovaných rozhovorů s tlumočníky, kteří v Karlových Varech v minulosti filmy tlumočili. Jde tedy o kvalitativní výzkum. Na základě teoretických poznatků uvedených v první části práce byl sestaven seznam otázek, které měly být tlumočnickům kladeny (viz přepisy rozhovorů v Příloze 1) – otázky se týkaly tematických okruhů, které představují názvy následujících podkapitol. Kromě otázek týkajících se tlumočení filmů konkrétně v Karlových Varech jsme také zařadili obecné otázky o tlumočení filmů (tato zjištění v kapitole 5.4 srovnáváme s teoretickými poznatky uvedenými v první části této práce); ptali jsme se také na jiné akce, kde dotazovaní tlumočili filmy apod. V rámci této části výzkumu jsme rovněž oslovili dva tlumočníky z mladší generace, kteří tlumočení filmů v Karlových Varech nezažili, a těch jsme se ptali na obecné otázky k tlumočení

filmů. Všech tázaných jsme se rovněž ptali, zda mají zkušenosti s ručním klikáním titulků na filmových festivalech (jímž se budeme zabývat v druhé části výzkumu) – a pokud měli, kladli jsme jim také otázky ohledně této disciplíny (viz kapitola 6.2).

Tlumočníci byli osloveni e-mailem a požádáni o rozhovor ohledně svých zkušeností s tlumočením filmů na MFF KV (kromě zmíněných dvou, kteří tlumočení filmů na tomto festivalu nezažili a kterých jsme se ptali na obecné otázky o STF). S těmi, kteří byli ochotni v rámci diplomové práce spolupracovat a rozhovor poskytnout, byl dohodnut termín osobní schůzky (ve dvou případech tlumočníci zodpověděli otázky písemně a zaslali je e-mailem). Všem tlumočnickům, kteří tlumočili filmy na MFF KV, jsme posléze dopředu poslali připravené otázky, aby věděli, co mají od rozhovoru očekávat, a mohli si předem promyslet odpovědi. Při rozhovoru jsme se však otázek striktně nedrželi: podle potřeby jsme se doptávali na podrobnosti a dotazy přizpůsobovali dané situaci.

Celkově bylo uskutečněno deset rozhovorů (včetně rozhovoru s kličkou titulků, která ovšem také měla zkušenosti s tlumočením filmů). Všechny rozhovory pořízené při osobním setkání byly se souhlasem dotazovaných nahrány na záznamník (nahrávky má diplomantka v archivu) a posléze přepsány do textové podoby (viz přepisy rozhovorů v Příloze 1). Aby se texty rozhovorů lépe četly, bylo rozhodnuto, že přepisy nebudou pořízeny zcela doslovně (se všemi znaky mluvené řeči, obecné češtiny apod.), ale že budou po gramatické, syntaktické a stylistické stránce mírně upraveny tak, aby respektovaly pravidla spisovné češtiny; po významové stránce však obsah rozhovorů zůstal nezměněný. Tato metoda doslovné transkripce se shoduje s doporučením Hendla (2005: 208) pro případy, kdy se výzkum soustředí především na obsahově-tematickou rovinu rozhovorů a informátor vystupuje jako svědek nebo expert – domníváme se, že tato charakteristika vystihuje i tento výzkum. Rovněž bylo rozhodnuto, že rozhovory zůstanou anonymní, jelikož naším cílem je zmapovat celkovou situaci, v níž STF na festivalu v Karlových Varech probíhalo, a není pro nás tedy důležité usouvztažnit zjištěné zkušenosti s konkrétními jmény. Po pořízení přepisu jsme text všem respondentům poslali ke schválení, aby ho případně ještě mohli upravit tak, aby s ním byli spokojeni. Někteří dotazovaní nakonec nedali ke zveřejnění rozhovoru souhlas, přepis těchto rozhovorů tedy zůstává pouze v našem archivu.

Po zpracování všech rozhovorů do textové podoby jsme všechny pečlivě porovnali a zjištěná fakta, zážitky a vzpomínky tlumočnicků jsme rozřadili do jednotlivých témat,

která jsou vyjmenována v názvech podkapitol na následujících stranách. Je třeba mít na paměti, že informace získané z rozhovorů jsou subjektivní a zakládají se jen na vzpomínkách, názorech a dojmech jednotlivých respondentů, zprostředkovávají nám tedy fakta a skutečnosti pouze očima dotazovaných. Proto se v některých otázkách (a to i faktických) informace z různých rozhovorů někdy rozcházejí; v takových případech jsme buď uvedli několik různých pohledů či údajů, nebo jsme informaci od jediného respondenta ve vyhodnocení výsledků pominuli, pokud jsme ji měli potvrzenou z více zdrojů.

5.3 Tlumočení filmů na MFF KV

Z deseti rozhovorů, které byly pro účely této práce pořízeny, bylo sedm s tlumočníky, kteří v minulosti tlumočili filmy na festivalu v Karlových Varech. Podařilo se nám získat informace o tlumočení na festivalu od počátku 70. let minulého století (od roku 1972, kdy na festival začal jezdit první z dotazovaných tlumočnicků) až do doby, kdy se filmy na festivalu přestaly tlumočit, tedy do roku 2002 až 2003. Jak jsme již uvedli v kapitole 5.1, festival byl založen v roce 1946; o době od jeho založení do roku 1970 se nám nepodařilo nic zjistit. Informace v následujících podkapitolách se tedy týkají pouze doby uvedené výše.

5.3.1 Organizace tlumočení na MFF KV

Z rozhovorů bylo zjištěno, že před rokem 1989 zajišťovaly tlumočení na MFF KV dvě agentury: Konferenční servis Mezinárodní organizace novinářů (MON) a Pražská informační služba (PIS). Podle Šindelářové (2015: 78) to zároveň byly dvě nejvýznamnější a prakticky jediné tlumočnické agentury v tehdejší Československu. Podle rozhovoru č. 8 zajišťovala tlumočení filmů na festivalu (alespoň na počátku 80. let) agentura MON a ostatní tlumočení (doprovodné tlumočení pro delegace k jednotlivým filmům a tlumočení úvodů, prezentací i filmového semináře) měla na starosti agentura PIS. Tlumočnice č. 2 si naopak vzpomíná, že na počátku 70. let jezdila na MFF KV tlumočit přes agenturu PIS, takže to dříve mohlo být jinak. MON byl založen až v roce 1969 (Šindelářová 2015: 79), takže před tímto rokem musel tlumočení skutečně zajišťovat někdo jiný (s velkou pravděpodobností právě PIS). Po roce 1989 nastalo krátké mezidobí, kdy veškeré tlumočení na festivalu zajišťovala agentura Nero. Po ní převzala organizaci všech tlumočnických služeb na festivalu agentura Artlingua, která tlumočení na MFF KV zajišťuje dodnes, ovšem dnes už se netlumočí filmy (viz kapitola 5.1).

Agentura měla na festivalu vyhrazenou místnost, kde se tlumočníci scházeli s koordinátory z agentury. Ti měli rozpis tlumočení na další den a přidělovali filmy jednotlivým tlumočnickům – takže ti se obvykle dozvěděli, co budou tlumočit, den předem, nebo přinejmenším ráno toho dne. Výjimečně se stávalo, že někoho poslali tlumočit film na poslední chvíli. Agentura se prý snažila filmy rozdělovat víceméně spravedlivě – podle obtížnosti i podle délky (když někdo tlumočil dlouhý film, dostal pak zase nějaký kratší nebo třeba pouze tiskovou konferenci). Filmy se přidělovaly podle jazykové kombinace – tlumočníci neměli žádné zaměření na žánr apod.

Filmy tlumočil vždy jen jeden tlumočník; naprosto výjimečně, pokud byl velmi dlouhý, se u něj vystřídal dva tlumočníci. Tlumočníci (alespoň ti, kteří pracovali s „velkými“ jazyky) obvykle tlumočili alespoň dva filmy denně, podle některých to byly tři filmy, a někdy dokonce až čtyři filmy za den (samozřejmě také záleželo na délce filmu). Tlumočilo se totiž i ve večerních a nočních hodinách, někdy se konaly i půlnoční projekce. Tlumočit čtyři filmy za den ovšem bylo podle některých tlumočnicků velmi náročné, navíc k filmu se často tlumočil i úvod či debata; simultánně se také tlumočily tiskové konference.

Co se týče tlumočení úvodů, záleželo, v jakém sále se projekce konala: pokud to bylo ve Velkém sále v hotelu Thermal, tlumočil podle některých dotazovaných úvody někdo jiný než tlumočník filmu, protože ten by nestihl z pódia rychle přeběhnout do kabiny. Podle jiné výpovědi (viz přepis rozhovoru č. 8 v Příloze 1) to bylo možné těsně stihnout a úvod i film mohl tlumočit stejný člověk (protože technici už věděli, že musí s puštěním filmu počkat na tlumočníka). V menších sálech mohl obojí tlumočit jeden tlumočník, protože to nebylo daleko. Debaty pak podle některých bývaly (alespoň ve Velkém sále) tlumočené také simultánně z kabiny, takže ty mohl tlumočník filmu rovněž tlumočit. Jindy se debaty tlumočily konsektivně. V druhé polovině 90. let se už prý tlumočily simultánně z kabiny do sluchátek jak úvody, tak debaty po filmu, takže všechno mohl tlumočit jeden člověk.

Některé projekce se na festivalu opakovaly. Filmy se nejčastěji tlumočily dvakrát až třikrát: jednou pro novináře či pro porotu, jednou pro veřejnost a někdy ještě jednou, když byl o film velký zájem. Pokud se tlumočený film promítal opakovaně, snažila se agentura, aby stejný film tlumočil znovu ten stejný tlumočník, protože už ho jednou viděl a tlumočil. Ne vždy se to ovšem podařilo (někdy se např. mohly projekce krýt nebo někdo vyloženě stál o to nějaký film tlumočit). Někteří tlumočníci měli podle rozhovoru č. 2 za

úkol tlumočit filmy jenom pro porotu (ve speciálních promítacích sálech), a ta někdy mohla chtít daný film vidět opakovaně.

Z rozhovorů vyplynulo, že všichni dotázaní tlumočníci jezdili na festival tlumočit rádi a někteří ještě i po celodenní práci v kině sami chodili na filmy jako diváci – věděli totiž, že některé filmy se k nám do distribuce nikdy nedostanou. Některí vzpomínají na zvláštní atmosféru, která na festivalu byla (především se to týká 90. let, kdy prý festival byl velmi otevřený a přístupný a jezdili na něj filmoví nadšenci a „bat’ůžkáři“); jedna z dotazovaných by atmosféru přirovnala k Letní filmové škole v Uherském Hradišti. Jiná respondentka tlumočení v Karlových Varech popisuje jako prestižní, oblíbenou a zajímavou práci, která však zároveň byla velmi náročná: tlumočníci celý den buď tlumočili filmy, nebo se připravovali na další projekci.

5.3.2 Pracovní jazyky

Na MFF KV se v popisované době filmy v menších projekčních sálech tlumočily do češtiny, pokud již nešlo o filmy v češtině či slovenštině. Ve Velkém sále v Thermalu však před rokem 1989 a ještě přinejmenším v druhé polovině 90. let bývaly filmy vzhledem k mezinárodní povaze festivalu tlumočeny do více jazyků: obvykle se tlumočily do angličtiny, do němčiny, do francouzštiny, do španělštiny a do ruštiny (a do již zmiňované češtiny) – ovšem všechny z těchto jazyků nemusely být vždy pokryty, obzvlášť v pozdější době. Tlumočení do tolika jazyků bylo umožněno díky dispozicím Velkého sálu (je v něm pět tlumočnických kabin) a systému pilotáže, kdy jedna kabina obvykle tlumočila film z cizího jazyka do češtiny a ostatní kabiny tlumočily z jejího tlumočení do dalších jazyků. Pokud byl film česky či slovensky, mohlo se do jmenovaných jazyků tlumočit přímo, bez pilotáže. Podle informací z rozhovoru č. 2 se filmy do cizích jazyků (alespoň do angličtiny) často tlumočily pouze pro několik osob, které například měly zájem koupit film do zahraničí. Do více jazyků než jen do angličtiny, jak je tomu dnes, se dříve tlumočilo i slavnostní zahájení a zakončení festivalu. Přes pilotáž se do více jazyků dříve někdy tlumočily také úvody a tiskové konference.

Později se počet pracovních jazyků omezil, až dnes v titulcích zbyla pouze angličtina a čeština. V jedné době se po roce 1989 v některých sálech, např. v hotelu Imperial, tlumočilo do tří hlavních jazyků: do češtiny, ruštiny a angličtiny – tak tomu bylo ještě i v druhé polovině 90. let. V některých kinosálech se z důvodu vysokého počtu ruských návštěvníků dokonce tlumočilo pouze do ruštiny, nikoliv do angličtiny (to se ovšem netýkalo hlavních festivalových projekcí).

5.3.3 Tlumočení přes pilotáž

Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, filmy se na MFF KV dříve často tlumočily přes pilotáž, a to jak před rokem 1989, tak i později – přes pilotáž se často tlumočilo přinejmenším ještě i v druhé polovině 90. let, a to především do ruštiny a do angličtiny (což byly spolu s češtinou hlavní jazyky, do nichž v té době muselo být zajištěno tlumočení; před rokem 2000 už někdy ve filmu byly anglické titulky, tudíž se do angličtiny netlumočilo). Z jazyku originálu filmu se tak obvykle tlumočilo do češtiny a z ní přes pilotáž do angličtiny a ruštiny (pokud jeden z těchto jazyků nebyl původním jazykem filmu; v případě, že byl k dispozici tlumočnick s kombinací cílového a původního jazyka, pilotáž samozřejmě nebyla nutná).

Při tlumočení přes pilotáž muselo nutně docházet k určitému zpoždění tlumočení, které se dostávalo ke koncovým divákům. Pokud ale byl pilotující tlumočnick dobrý, mohlo prý tlumočení přes pilotáž dosahovat i tak dobré kvality, že diváci ani nepoznali rozdíl. U pilotáže obecně velmi záleží na pilotující kabině – např. pokud udělá pilotující tlumočnick chybu, může se ta samá chyba opakovat i do dalších jazyků.

Na otázku, zda se tlumočnicki v pilotní kabině chovali jinak než při běžném tlumočení, někteří odpovídali, že ne, že se zkrátka snažili o co nejlepší výkon. Jiní říkali, že to pro ně trochu rozdíl byl a že bylo nutné mít neustále na paměti, že tlumočení slouží jako výchozí projev pro další tlumočnicki: tlumočnicki se proto snažili (ještě více než obvykle) např. zřetelně artikulovat, vždy dokončovat věty a nevyjadřovat se zbytečně složitě.

Podle informace z rozhovoru č. 8 se někdy tlumočilo přes jakousi formu pilotáže i v případě, že film byl původně v češtině. Českou dialogovou listinu totiž někdy četla tzv. čtečka, aby se tlumočnickům do dalších jazyků usnadnilo porozumění a nemuseli se soustředit na původní zvukovou stopu se všemi šumy a zvuky v pozadí. Tlumočnicki pak do dalších jazyků tlumočili již z čistých dialogů v češtině.

5.3.4 Tlumočnická kabina

Na MFF KV byla klasická zabudovaná, zvukově izolovaná tlumočnická kabina pouze ve Velkém sále v hotelu Thermal, tedy v hlavním promítacím sále, kde se promítaly soutěžní filmy. Tam je kabin dokonce pět (díky tomu se mohlo tlumočit přes pilotáž). Jsou postaveny vedle sebe do kruhu po obou stranách kolem promítací kabiny nahoře v sále (kabiny jsou dodnes stejné). Z rozhovorů s tlumočnicki vyplynulo, že snad nikdo nebyl spokojený s rozměry kabin, které neodpovídají běžným tlumočnickým kabinám. Kabiny

jsou úzké a dlouhé, ovšem protože filmy tlumočil jen jeden tlumočník, do kabiny se vešel, ačkoliv to prý nebylo pohodlné. Výhled na plátno z kabin nebyl moc dobrý, okénka tam jsou spíše malá, a navíc prý bývala špinavá. Do kabin se chodilo přes ochoz či přes hlavní sál po schodech. V kabině, která se dodnes používá při tlumočení slavnostního ceremoniálu na festivalu apod., je prý velký hluk z klimatizace v chodbičce a z promítací kabiny, která se nachází hned vedle. K tomu tam většinou bývá horko.

V ostatních promítacích sálech a kinech se obvykle pro tlumočníka dávala na stůl do poslední řady sedadel v sále přenosná kabina, která byla zepředu a ze stran z plexiskla a zezadu otevřená. Buď se pro tlumočníka poslední řada zabrala, nebo ho posadili ještě za diváky v poslední řadě. Do této „polokabiny“ se vešel pouze jeden tlumočník, což však u tlumočení filmů nevadilo. Jelikož byla kabina zezadu otevřená, nebyla ani zvukově izolovaná – tudíž tlumočníka mohl rušit zvuk z plátna a diváky okolo zase tlumočení. Proto se prý diváci snažili nesedat si hned vedle tlumočníka, pokud to bylo možné. V jednom sále se podle rozhovoru č. 4 tlumočilo z promítací kabiny. V kině Čas dokonce nebyla ani přenosná kabina – tam tlumočník seděl v poslední řadě a měl jen mikrofón a sluchátka. Vedle mohl sedět technik a pokud byl o film zájem, stáli ještě i za tlumočníkem diváci, takže to bylo náročné. Jedna z dotazovaných však právě na kino Čas ráda vzpomíná, hrály se tam prý nezávislé filmy. Podle rozhovoru č. 3 technická úroveň kabin na festivalu celkově nebyla dobrá a výhled na plátno nebýval ideální, ačkoliv to záleželo na konkrétním sále.

5.3.5 Technika

Tlumočnická technika byla na festivalu na danou dobu celkem dobrá. U starých filmů někdy nebyl příliš kvalitní zvuk, což však bylo způsobeno spíš stářím filmových kopií. Špatně slyšet prý někdy byly i nové, moderní filmy, v nichž bylo mnoho zvuků v pozadí, a tlumočník mohl mít problém zachytit původní dialogy (to však nebyl technický problém).

Někdy se zjistilo, že dodaná verze filmu je jiná, než měla být, takže film byl např. v jiném jazyce s jinými titulky. Promítané filmy byly také často sestříhány jinak než v dialogové listině nebo na kazetě, kterou měl tlumočník předem k dispozici. Někdy se stávalo, že promítači přehodili kotouče filmu, takže film šel v jiném pořadí, než měl. Všechny tyto situace mohly být pro tlumočníka nepříjemné a vyvést ho z míry.

Zásadní technickou otázkou je, zda byly tlumočené filmy pro diváky pouštěny nahlas do sálu reproduktory, nebo do sluchátek. V tom se všichni dotazovaní neshodují: někteří si pamatují tlumočení pouze do sluchátek a někteří i tlumočení do sálu, přestože na festival jezdili ve stejné době. Podle některých výpovědí se zdá, že dříve se používaly obě metody s tím, že ve Velkém sále bývala spíš sluchátka; později už diváci měli sluchátka všude (pravděpodobně již na počátku 90. let). Vypadá to ovšem, že i v dřívější době se do sálu nahlas tlumočilo spíš výjimečně. Tlumočníci proti tomu také velmi protestovali, neboť v sálech, kde nebyla kabina zvukově izolovaná, potom slyšeli sami sebe. Tento způsob tlumočení jistě nevyhovoval ani divákům, kteří chtěli film slyšet v originále. Obecně je tedy pro diváky nejspíš příjemnější tlumočení do sluchátek – i proto, že při tlumočení do sálu byl původní zvuk ztišený, takže bylo slyšet především tlumočení, a to na úkor hudby a jiných zvuků ve filmu (viz kapitola 5.4.1). Jak však vyplývá z rozhovoru č. 1, diváci na festivalu bývali filmoví nadšenci, kteří film chtěli vidět, takže se nad způsobem tlumočení nijak nepozastavovali. O tlumočení byl očividně zájem i v pozdější době, kdy už se filmy tlumočily do sluchátek, neboť sluchátka si prý bralo mnoho diváků.

5.3.6 Platové podmínky

Platové podmínky tlumočnicků filmů na MFF KV se samozřejmě měnily s časem. Dříve, alespoň před rokem 1989, byl prý plat pro tlumočníky filmů na festivalu docela slušný, navíc byl festival delší než dnes – trval asi 14 dní, zatímco dnes je to 9 dní. Dotazovaní tlumočníci si přesně nepamatovali, kolik za festival dostávali zapláceno, ani přesný způsob výpočtu honoráře. Nejspíš ale dostávali základní sazbu za den, která zhruba odpovídala konferenčnímu tlumočení, a k tomu se připočítávaly příplatky za tiskové konference nebo za to, že tlumočník za den tlumočil více filmů, než bylo dohodnuto v rámci základní sazby. Podle počtu odtlumočených filmů se některé dny počítaly jako celé a některé jako půlden. Tlumočníci bývali velmi dobře ubytováni, takže na finanční podmínky si tehdy nejspíš nikdo nestěžoval (to platilo přinejmenším ještě na počátku 90. let).

V průběhu 90. let potom platové ohodnocení pro tlumočníky na MFF KV pomalu přestalo být tak výhodné, protože dohodnutá sazba se příliš neměnila, zatímco tarify za konferenční tlumočení mezitím stouply. Tlumočníci však na festival jezdili spíše kvůli filmům a kvůli atmosféře, takže se smířili i s nižší sazbou než za konferenční tlumočení. V posledních letech se základní denní sazba pohybovala asi mezi 5500 a 6000 Kč, za celovečerní film se v souladu s tarify JTP platilo 2000 Kč. Tlumočníci, kteří tlumočili

z méně častých jazyků, byli placeni spíše za jednotlivé filmy, ačkoliv na akci strávili celý den, takže dostali zapláceno něco mezi denní sazbou a sazbou za film, protože k filmu také tlumočili úvod, debatu apod.

5.3.7 Příprava na tlumočení

U všech typů tlumočení je pro kvalitní výkon velmi důležitá příprava, a obzvlášť to platí pro tlumočení filmů. Přesto na MFF KV někdy docházelo i k tomu, že tlumočníci neměli žádnou možnost přípravy na film. Podobně jako ostatní pracovní podmínky tlumočnicků na festivalu se možnost přípravy vyvíjela s časem: v dřívějších dobách se stávalo celkem často, že tlumočník před filmem nedostal žádné materiály k přípravě, ale jak šel čas, snažila se agentura podklady čím dál víc dodávat. Pokud tlumočník dostal před filmem nějaký materiál, byla to nejčastěji dialogová listina (popř. scénář, ale častěji šlo o dialogovou listinu, které nikdo neřekl jinak než „dialogovka“). Někdy měli tlumočníci možnost vidět film předem, z rozhovorů však vyplynulo, že ne všichni tlumočníci tuto možnost využívali – bylo totiž nutné vyžádat si videokazetu k zapůjčení u techniků ve filmotéce, a potom se tlumočník mohl na film podívat ve vyhrazené místnosti, pokud tam zrovna bylo volno. Uvážíme-li, kolik filmů denně někdy bylo tlumočnickům přiděleno, mohlo se také stát, že na tak důkladnou přípravu zkrátka nebyl čas. Nejlepší možná situace pro tlumočníka ovšem nastala, když předem obdržel dialogovou listinu a zároveň mohl film zhlédnout – pak mohl mít pocit, že jde film tlumočit připravený tak, jak má být.

Tlumočníci se shodují na tom, že možnost přípravy měli téměř vždy u soutěžních filmů, které se tlumočily ve Velkém sále (většinou obdrželi dialogovou listinu). Ovšem pokud se film tlumočil přes pilotáž, dostal někdy dialogovou listinu k filmu pouze tlumočník v pilotní kabině, který tlumočil z originálu, a ostatní tlumočníci nedostali nic. Potom záleželo na pilotujícím tlumočnickovi, zda tlumočnickům do ostatních jazyků sdělil alespoň základní informace o filmu. K nesoutěžním filmům pak tlumočníci (alespoň ti z větších jazyků) dostávali nějaký materiál předem zhruba v polovině případů. Jiní dotazovaní odhadují, že celkově měli možnost přípravy ze 60 až 85 procent případů (rozhodně tedy většinou ano). U filmů, kde možnost přípravy byla, pak tlumočníci podle rozhovoru č. 2 měli zhruba v třetině případů k dispozici jak dialogovou listinu, tak videokazetu. Jiní tlumočníci naopak uváděli, že (alespoň v dřívějších dobách) mohli film vidět spíše výjimečně. Materiály prý nikdy nebyly ke starším filmům nebo k němým filmům.

Někdy tlumočníci místo dialogové listiny dostali předem scénář s detailním popisem akce ve filmu – stručný popis akce však někdy obsahovaly i dialogové listiny. Scénář tedy sice tlumočnickovi ozřejmil kontext, ale zase pak při tlumočení musel v textu hledat, kde se nachází další replika, a někdy se v něm mohl ztratit. Naopak v dialogové listině bylo možné postupovat stránku po stránce, ačkoliv někdy z ní nebylo zřejmé, co se ve filmu bude dít. Dialogové listiny mohly mít různou podobu, někdy byl text rozdělený podle promluv jednotlivých postav, jindy byly repliky uvozené pouze pomlčkou a nebylo u nich ani jméno postavy.

Dialogovou listinu tlumočníci většinou dostávali až přímo na festivalu, den až tři dny před samotným tlumočením, někdy i ten samý den (např. půl dne dopředu). Pokud materiály byly předem k dispozici, měl tlumočnick lepší možnost přípravy na tlumočení, ale zároveň to znamenalo, že pracoval od rána do noci, neboť buď tlumočil, nebo si v rámci přípravy četl dialogovou listinu či sledoval další film.

Dialogové listiny se po tlumočení musely vracet, takže si do nich tlumočníci mohli psát poznámky pouze tužkou. Většina tlumočnicků si dialogovou listinu přečetla a podtrhala si např. jména, složité názvy a číselky či některé výrazy, které buď neznala, nebo si je chtěla promyslet dopředu (včetně stylové roviny). Většina si do textu psala pouze jednotlivá slova (např. vulgarismy nebo slovní hříčky); delší souvislé úseky si tlumočníci psali pouze tehdy, když byl v textu nějaký citát či báseň, popř. celé pasáže z již přeložené knihy. Nejdůležitější bylo zorientovat se v jednotlivých postavách a v tom, jak se vyvíjejí, a jak se vyvíjí děj. Jeden z tlumočnicků (viz rozhovor č. 6) si do textu alespoň heslovitě psal i překlad celých vět, pokud na to bylo dost času – obzvlášť v místech, kde to vypadalo, že bude dialog rychlý. U anglických dialogových listin býval problém s tím, že někdy šlo o překlad, který nebyl vždy zcela srozumitelný – některé pasáže podle rozhovoru č. 3 nedávaly smysl (totéž podle Snellinga (1990: 15) často platí o anglických titulcích – viz kapitola 3.1). Takové pasáže si potom tlumočnice zvýrazňovala, aby věděla, že má v danou chvíli dávat pozor na to, co se děje na plátně.

Pokud jde o způsob přípravy videa, podle našich zjištění stačí podívat se na film třeba jen jednou, aby tlumočnick věděl, o čem film je a co bude následovat. Video je užitečné také proto, aby tlumočnickovi neunikl nějaký detail, který mu napoprvé může připadat nepodstatný, ale nakonec se ukáže, že je pro celý film stěžejní (obzvlášť v případě detektivních filmů). Pokud má tlumočnick k dispozici videokazetu, může si některá místa i několikrát vrátit, aby jim porozuměl, takže už ho potom při tlumočení nic nezaskočí.

Vhodné rovněž bylo připravit si k tématu filmu a k prostředí, v němž se odehrává, širší slovní zásobu (např. na kartičky), aby ji tlumočník měl rozmyšlenou, ale přímo při filmu už výrazy nejlépe nemusel číst. Důkladnější přípravu vyžadují obzvlášť některá specifická filmová prostředí, v nichž se tlumočník běžně nepohybuje, a kde je nutné používat ty pravé výrazy, které nelze ničím nahradit, protože jiný výraz by značně vybočoval ze stylové roviny filmu (to se týká např. terminologie z oblasti drog, hraní karet nebo vulgarismů).

Jak jsme již uváděli v kapitole 5.3.1, tlumočníci často během festivalu tlumočili jeden film víckrát – obvykle dvakrát až třikrát. Dotazovaní tlumočníci se shodují na tom, že tlumočit film podruhé (popř. potřetí) bylo mnohem jednodušší než poprvé, protože už věděli, která místa jsou rychlá či obtížná, co je napoprvé zaskočilo (např. některé vulgární výrazy), co neznali nebo čemu nebylo rozumět (někdy prý opravdu fyzicky přes všechny šumy nebylo slyšet) apod. Tlumočníci si na další promítání mohli některá řešení promyslet a měnit je, dohledat si neznámé výrazy apod. Druhá projekce se tudíž mohla od první značně lišit – jak ovšem tázaní tlumočníci doufají, ne tolik pro diváky, ale spíše pro tlumočníka. Ovšem tento rozdíl byl znát především v případech, kdy tlumočník napoprvé film tlumočil bez přípravy (obzvlášť aniž by film mohl vidět předem) – pokud možnost přípravy měl, nebyl potom mezi první a druhou projekcí takový rozdíl. Podle jednoho z tlumočnicků však mohlo být druhé či třetí tlumočení filmu pro tlumočníka náročné z toho důvodu, že se mu film vyloženě nelíbil, obsahoval těžko stravitelné záběry apod.

V případě, že tlumočník neměl žádnou možnost připravit se na film předem, věděl o něm pouze základní informace (název filmu apod.), které si mohli v programu festivalu přečíst diváci. Pokud tlumočník nemá žádnou možnost přípravy, trvá mu nějakou dobu, než se ve filmu a v postavách trochu zorientuje. Problém pak může nastat, pokud film není ve standardní variantě daného jazyka, ale např. v nějakém regionálním dialektu – tlumočník pak může mít problémy s porozuměním (obzvlášť angličtina má v dnešní době tolik různých podob, že je nelze všechny znát).

5.3.8 Výchozí text/projev pro tlumočení

Na MFF KV se filmy tlumočily buď klasicky simultánně z původního zvuku filmu, ale často také z titulků v jiném jazyce, které byly v obraze filmu, z dialogové listiny v jiném jazyce než původní znění filmu (a popř. titulky), nebo se někdy i v podstatě četla

dialogová listina již přeložená do cílového jazyka tlumočení. V této kapitole nastíníme specifika jednotlivých možností z pohledu dotázaných tlumočnicků.

Filmy se nejspíš nejčastěji tlumočily z původního znění – možná s výjimkou angličtiny. Pak se mohlo někdy stát, že tlumočnicka rušily titulky v jiném jazyce, které ve filmu byly, pokud jim rozuměl. Titulky jsou totiž mnohem kratší a úspornější než původní dialogy a tlumočnicka mohou rozptylovat, neboť psaný text automaticky přitahuje pozornost, ačkoliv se tlumočnick snaží dívat jen na obraz. Rozdíl mezi informací z titulků a z tlumočení mohl rušit nebo mást i některé diváky, kteří titulkům rozuměli (dnes je tomu podobně, pokud se k filmu promítají elektronické titulky v češtině a ve filmu jsou anglické titulky – viz kapitola 6.3). Pokud se film tlumočil z původního znění, mohlo být tlumočení detailnější než titulky nebo se od nich mohlo významově trochu lišit, a diváci tak mohli např. pojmout podezření, že tlumočnick film netlumočí zcela přesně. V některých případech, kupříkladu když je v pozadí filmu hodně zvuků a dialogům není dobře rozumět, mohou být titulky pro tlumočnicka i vítanou pomocí, neboť podle nich může divákům předat alespoň to nejpodstatnější, co se ve filmu říká.

Někdy bylo znění filmu v jazyce, jemuž tlumočnick nerozuměl, a film se tlumočil pouze z titulků v jiném jazyce (často to byly anglické titulky). V tom případě podle některých dotazovaných nebyly dostupné žádné materiály, podle jiných tlumočnicki (alespoň někdy) titulky dostávali i v papírové podobě, popř. dostali alespoň dialogovou listinu k filmu v jazyce titulků. Pokud tlumočnick titulky neměl před sebou na papíře, musel se spoléhat na výhled na plátno a musel dávat pozor, aby stihnul titulky přečíst. I v případě, že tlumočnick měl titulky (popř. dialogovou listinu) před sebou v papírové podobě, bylo prý lepší dívat se na obraz filmu a titulky číst z plátna, protože tak měl tlumočnick zároveň i obrazový kontext – zatímco kdyby pouze četl text před sebou na papíru, nestíhal by k tomu ještě sledovat, co se děje na plátně, aby tlumočení správně načasoval (obzvlášť když zvuku filmu vůbec nerozuměl). Záleželo tedy na tom, jak dobrý výhled na plátno tlumočnick měl – již jsme uváděli, že ve Velkém sále nebyl výhled z kabiny příliš dobrý, ale z titulků se prý obvykle tlumočilo v menších sálech, kde bylo na plátno vidět dobře. Potom samozřejmě mohl nastat problém, pokud při filmu vstal nějaký divák, a zaclonil tak tlumočnickovi výhled. Někteří respondenti tlumočili z titulků docela rádi, protože to byla určitá jistota; podle některých také záleželo na tom, jak byly titulky rychlé a dlouhé – dlouhé titulky je obvykle nutné výrazně zkrátit, aby je tlumočnick stihnul, krátké se naopak tlumočí dobře. Někomu naopak přišlo tlumočení z titulků náročnější. Někdy prý

bylo lepší tlumočit z titulků než z původního zvuku, protože dialogy bylo špatně slyšet nebo jim bylo špatně rozumět.

Někdy se filmy (většinou filmy v „exotických“ jazycích – např. v mongolštině, korejštině či arabštině) tlumočily pouze z dialogové listiny přeložené do jiného jazyka, nejčastěji do angličtiny. Šlo tedy v podstatě o tlumočení z listu, které ale bylo třeba správně načasovat podle obrazu filmu. To byl někdy velmi těžký úkol, neboť tlumočník zpravidla nerozuměl původnímu znění (v lepším případě alespoň trochu ano – pak se mohl řídit i smyslem původních dialogů). Filmy se nejčastěji tlumočily z anglické dialogové listiny do češtiny. Problém byl ovšem také v tom, že dialogovou listinu si někdy do angličtiny překládali sami tvůrci filmu, takže kvalita překladu nebývala příliš dobrá a text mohl být místy dokonce nesrozumitelný (podobný problém může nastat i u přeložených titulků, jak jsme již uvedli v kapitole 3.1). Někteří dotazovaní neměli s tímto typem tlumočení zkušenosti nebo si na něj nevzpomínali, ale to nejspíš souvisí s jazykovou kombinací, neboť většinou se to týkalo především angličtinářů.

Někdy se stávalo (především podle tlumočníka č. 2), že tlumočník také dostal pouze dialogovou listinu přeloženou do jiného jazyka, ale neměl z ní tlumočit, nýbrž měl za úkol ji pouze číst ve stejném jazyce (nejčastěji šlo o angličtinu, ale dialogová listina prý mohla být přeložena i do jiných jazyků). Tlumočník tak například anglicky četl anglickou dialogovou listinu. Tato situace v podstatě odpovídá voice-overu naživo, jež jsme popsali v kapitole 3.5. Tlumočník text pouze četl, ale pokud mu připadal neobratný, někdy si ho i trochu upravoval. Původnímu znění filmu zpravidla nerozuměl, neboť tato metoda se rovněž používala především u „exotických“ jazyků – byl zde tedy stejný problém s časováním jako u tlumočení z dialogové listiny, jež bylo popsáno v předchozím odstavci. Čím byl původní jazyk filmu vzdálenější jazykům, které tlumočník ovládal, tím byl tento úkol obtížnější. Někdy se však i v jazyce, kterému tlumočník nerozuměl, objevilo nějaké jméno nebo mezinárodní slovo, podle něhož se mohl trochu zorientovat. Stejně ale nebylo těžké se v textu ztratit: mohlo se například stát, že tlumočník nestihnul přetlumočit všechno, nebo že se naopak dostal ke konci dialogové listiny výrazně dříve, než film skončil (potom buď přestal tlumočit, nebo se v textu vrátil o něco zpět a začal ho číst znovu). Obojí bylo pro tlumočníka velmi nepříjemné. Problémy byly způsobeny i tím, že v přeložených dialogových listinách, které tlumočníci dostávali, často nebylo uvedeno, kdo zrovna mluví, a nebyly v ní žádné informace o scéně apod. Podle jednoho z tlumočníků však diváci v podobných situacích

bývali velmi tolerantní a nestěžovali si, protože film zkrátka chtěli vidět a jinou možnost neměli, navíc byli na podobné situace zvyklí. Někdy se takto filmy tlumočily i do více jazyků zároveň. Potom každá kabina mohla dostat dialogovou listinu přeloženou do „svého“ jazyka (jinak by se pravděpodobně muselo tlumočit přes pilotáž) – potom se nezdálo, že každá kabina dočetla text někdy jindy.

5.3.9 Hodnocení STF

Oslovených tlumočnicků jsme se rovněž ptali, zda měli nějaké ohlasy na své tlumočení od diváků. Zpětná vazba se k tlumočnickům mohla dostat buď spíše náhodou tak, že tlumočnick při východu ze sálu slyšel, co si diváci kolem něj povídají, nebo prý někdy diváci přišli i přímo za tlumočnickem (obzvlášť pokud se projekce konala v nějakém menším sále, kde tlumočnick seděl mezi diváky). Diváci se potom tlumočnicka např. ptali na různé otázky ohledně jeho práce (jak tlumočení funguje, zda má dopředu materiály či překlad apod.). Nebývali překvapení, že tlumočnick sedí přímo v jejich řadách, nejspíš na to už byli zvyklí. Pokud diváci v této situaci hodnotili tlumočnický výkon, většinou bylo hodnocení spíše pozitivní; o pochvalném hodnocení v takové situaci hovoří také Jüngstová (2012: 298). Pokud však diváci mluvili mezi sebou a k tlumočnickovi se jejich slova dostala spíše náhodou, bylo hodnocení různé, v závislosti na daném filmu a různých okolnostech. Někdy si prý diváci stěžovali, že bylo tlumočení příliš nahlas nebo příliš potichu; jednou si prý jeden divák stěžoval, že nebyly tlumočeny texty písní.

Pokud na projekci přišli tlumočnickovi známí, obvykle jeho výkon chválili, ale toto hodnocení nemuselo být zcela objektivní, stejně jako hodnocení kolegů po pilotáži. Tlumočnicki si po pilotáži obvykle chodí poděkovat a pokud kolegu hodnotí, obvykle pozitivně, protože vědí, jak těžké může být pilotovat film. Pokud jde o agenturu, většina dotázaných nevěděla o tom, že by konkrétní tlumočnické výkony nějak hodnotila, nicméně pokud s někým nebyla spokojená, na příští rok už ho neobjednala. Agentura prý na tlumočení filmů na MFF KV obecně objednávala zkušené tlumočnicki, na které bylo spolehnutí. Hodnocení tlumočnického výkonu se mohlo k agentuře donést i přes organizační složku festivalu. Někdy se totiž tlumočily novinářské projekce nebo projekce pro porotu, což bylo podle respondentů náročnější a kritičtější publikum než veřejnost. Například pro tlumočnicka č. 8 se tlumočení těchto projekcí lišilo od běžných projekcí, neboť porota a novináři chtěli hodnotit film jako takový i s uměleckou složkou. Od tlumočnicka očekávali, že je bude spíše informovat o tom, co se ve filmu děje. Nebylo tedy

žádoucí vkládat do tlumočení emoce, jako pro běžné publikum – to je v souladu s poznatkem Russo (1997: 191), který jsme uvedli v kapitole 3.7.

5.3.10 Nástup titulků na MFF KV

Při rozhovoru s tlumočníky nás rovněž zajímalo přechodné období mezi tlumočením filmů a titulkováním na MFF KV. Jak jsme již uvedli v kapitole 5.1 o MFF KV, filmy se na tomto festivalu podle Císlerové (2011: 65) tlumočily do roku 2002. Podle našich respondentů musely být soutěžní filmy už dříve (podle rozhovoru č. 5 dokonce ještě před rokem 2000) opatřeny anglickými titulky – ty dodávala agentura Linguafilm. O nástupu českých titulků toho však dotazovaní mnoho nevěděli. Někteří z nich byli na festivalu tlumočit filmy naposledy v roce 2002, někteří skončili už dříve. Nejvíce jsme se k tomu dozvěděli od tlumočnice č. 2 – ta byla na festivalu naposledy ještě v roce 2003, kdy se u některých filmů už promítaly titulky, ale zároveň se některé filmy ještě tlumočily. V tomto pilotním roce ještě někdy docházelo k výpadkům titulků (např. titulky nedorazily či nebyly synchronizované s obrazem), a proto na festivalu bylo ještě poměrně dost tlumočnicků filmů. Po roce 2003 už se ale nejspíš titulkovalo vše a tlumočily se pouze úvody, debaty, tiskové konference apod. jako dnes, jak je popsáno v kapitole 5.1. Pokud v roce 2003 došlo k technickým potížím s titulky, stávalo se, že někoho poslali film tlumočit na poslední chvíli. Tlumočníci se ale automaticky neúčastnili každé projekce pro případ, že by došlo k výpadku. Dotazovaní nevěděli, zda bylo zpočátku nutné klikat české titulky na plátno ručně – tlumočnick č. 6 se domnívá, že nejspíš ano, ale jistě to nevěděl nikdo.

Pokud jde o důvody pro přechod z tlumočení na titulky, festival tento krok učinil z organizačních důvodů (podle jedné výpovědi by prý jinak přišel o svou kategorii) a kvůli většímu pohodlí pro diváky. Také to souviselo s digitalizací titulků a s vývojem moderních technologií, díky nimž není proces titulkování tak náročný jako dříve, když existovaly jen leptané či ražené titulky. Po Karlových Varech přešly na titulky i jiné festivaly v České republice, ale podle rozhovoru č. 5 byl MFF KV v první vlně.

Jedna z dotazovaných nám o současné situaci pověděla, že se naprosto výjimečně může stát, že se film otitulkuje a titulky se načasují podle předem dodané verze filmu, ale na festivalu se nakonec promítá jiná, přestříhaná verze filmu, o čemž produkce filmu organizátory neinformovala. Každý film se prý kontroluje, ovšem několikrát se stalo, že časování titulků projekční kopii filmu přesto neodpovídalo – potom bylo nutné titulky co nejrychleji předělat, aby byly na promítání, popř. na další promítání sladěné s filmem.

Respondentka ovšem nevěděla, zda je v takových případech přímo při promítání ještě možné titulky klikat na plátno ručně. O současné situaci jsme rovněž zjistili to, že většina filmů na MFF KV je sice opatřena elektronickými titulky od agentury Portlingua (jak bylo popsáno v kapitole 5.1), ale k filmům, které potom jdou do české kinodistribuce, dodává titulky jiná agentura, jež se na kinodistribuci specializuje. Titulky jsou pak už přímo zasazeny do obrazu film. Rozdíl je i v tom, že mají profesionální dramaturgii, takže obecně bývají kvalitnější a profesionálnější.

5.4 Simultánní tlumočení filmů obecně

V předchozí kapitole jsme představili hlavní zjištění z rozhovorů s tlumočníky ohledně tlumočení filmů na festivalu v Karlových Varech. Během rozhovorů s těmito tlumočníky jsme však získali i informace, které neplatí jen pro tlumočení filmů na tomto festivalu, nýbrž které jsou obecnějšího charakteru nebo které se týkají i STF jinde. Navíc tři respondenti filmy v Karlových Varech ani netlumočili, ale mají s tlumočením filmů zkušenosti odjinud. Zjištění shrneme v následujících kapitolách.

5.4.1 Pracovní podmínky tlumočnicků filmů

Téměř všichni dotazovaní uvedli, že filmy tlumočil vždy jen jeden tlumočník (kromě výjimečně dlouhých filmů, kdy se tlumočníci vystřídalí) – stejně jako v Karlových Varech (viz kapitola 5.3.1). S tlumočením filmů ve dvojici měla zkušenosti pouze tlumočnice č. 7. Kratší filmy prý někdy tlumočila sama, ale u filmů, které byly delší než zhruba hodinu, trvala na tom, aby byli na projekci nasazeni dva tlumočníci. Nejspíš to ovšem souvisí i s dobou, kdy dotazovaní filmy tlumočili – tato informace se totiž týká tlumočení po roce 2006, zatímco většina ostatních dotazovaných má s STF zkušenosti spíše z dřívějších let. Pokud film tlumočili dva tlumočníci, nestřídalí se po jednotlivých replikách (protože potom by nestíhali rytmus dialogů), nýbrž po delších úsecích (zhruba po půl hodině, nebo si film rozdělili napůl). Všechny postavy tedy tlumočil jeden tlumočník.

Z toho, že film obvykle tlumočí (nebo alespoň dříve tlumočil) jen jeden tlumočník, vyplývá několik důsledků. Filmy jsou někdy docela dlouhé (často mívají kolem dvou hodin nebo i více) a tlumočníka v kabině nikdo nevystřídá – nemůže si během filmu odskočit, nemůže si vyvětrat, když je mu horko, a musí mít dostatečný hlasový fond, aby zvládl tlumočit celý film. Z tohoto hlediska je tlumočení filmů více vyčerpávající než konferenční tlumočení, kdy jsou v kabině tlumočníci dva.

V teoretické části práce jsme v kapitole 3.5 zmínili poznámku německé autorky Jüngstové (2012: 290), podle níž filmy často tlumočí amatéři, obzvláště na malých festivalech. Při rozhovorech jsme se na to tedy tlumočnicků ptali: přímo to zažila pouze jedna z dotazovaných a další o tom pouze slyšela – prý to nedopadlo dobře, protože daný člověk sice ovládal cizí jazyk, ale vůbec neuměl tlumočit (viz přepis rozhovoru č. 1). Z toho usuzujeme, že v ČR k tomu pravděpodobně nedochází často, nanejvýš možná při nějakých komorních, úzce specializovaných akcích. Filmy však často tlumočí např. studenti tlumočnictví, to ovšem nejsou amatéři, protože s tlumočením již zkušenosti mají.

Pokud jde o tlumočnickou kabinu, situace se různí podle dané akce a sálu, kde se film tlumočí. Tlumočnický může při projekci někdy sedět v promítačské kabině, někdy může mít přenosnou kabinu, někdy může sedět i přímo mezi diváky.

Pokud jde o technickou stránku tlumočení filmů, v poslední době se podle respondentů filmy tlumočí už pouze do sluchátek, nikoliv do sálu. S tlumočením do sálu mají někteří dotazovaní špatné zkušenosti. Jedna tlumočnice dokonce jednou tlumočila do sálu a sama neměla sluchátka, takže téměř neslyšela originál, neboť ho přehlušilo její vlastní tlumočení. Diváci ji nakonec poprosili, ať raději netlumočí, protože je tlumočení rušilo natolik, že chtěli raději sledovat film a poslouchat původní znění (viz rozhovor č. 4).

Pokud jde o platové podmínky za tlumočení filmů, podle informace z rozhovoru č. 4 se dnes celovečerní film tlumočí za 1500 Kč. Doporučené minimální tarify JTP na rok 2016 uvádějí za tlumočení dlouhometrážního filmu cenu 2000 Kč (ToP 2015: 25).

Co se týče přípravy na tlumočení filmu, mohou nastat různé situace (viz kapitola 5.3.7). Dialogová listina obecně bývá k dispozici (ač krátce před festivalem), ale ve výjimečných případech se stává, že tlumočnický nedostane předem žádné materiály. Jedna z dotazovaných vždy trvala na tom, aby před tlumočením s dostatečným předstihem dostala alespoň dialogovou listinu a ideálně ještě i mohla film zhlédnout. Tlumočit hraný film bez jakékoliv přípravy považuje za nemožné (viz přepis rozhovoru č. 7). V tom se shoduje se Snellingem (1990: 14) – viz kapitola 3.1.

Tlumočnický se na tlumočení filmu může připravit nejlépe, pokud předem obdrží dialogovou listinu a zároveň může film předem zhlédnout. V případech, kdy to není možné, by dotazovaní raději viděli film předem, protože potom lze celý film lépe pochopit a nechybí kontext, jako někdy v dialogové listině (např. z anglických dialogových listin často dlouho není poznat, zda je daná postava muž, či žena; nebo může mluvit více postav

najednou, takže při filmu není všechno dobře slyšet). To se shoduje s výsledky výzkumu Albasiniové (1997; cit. Russo 2005: 4–5), která zjistila, že film přetlumočí lépe tlumočník, který jej předem viděl, než ten, který pouze četl dialogovou listinu (viz kapitola 3.7). Pokud tlumočník zhlédne film předem, může jej potom přetlumočit pouze ze zvuku, protože už ví, co bude následovat, a neztrácí se v dlouhém textu. Problém totiž je, že film je umělecké dílo a sděluje informace úplně jiným způsobem, než je tomu např. na konferencích – může začít vyprávět příběh zprostředka a mnoho informací divákovi podává pouze obrazovou složkou. Pokud tedy tlumočník nemá obraz při přípravě před sebou, může mu mnoho věcí uniknout.

Způsob přípravy dialogové listiny se odvíjí od toho, jak listina vypadá – může totiž být rozdělená podle jednotlivých postav (což je přehlednější), nebo může jít o soustavný text, který je pak vhodné rozčlenit na jednotlivé repliky, aby byla vidět jeho struktura. Je dobré připravit si předem termíny a klíčová slova, vyškrtat všechny redundance apod. Pokud jsou v textu citáty, připravují si tlumočníci jejich souvislý překlad. Jedna z dotazovaných si připravovala předem i rychlé, informačně nasycené pasáže, v případě němých filmů pak mezititulky, protože ty se na plátně zobrazí jen na malou chvíli.

Při rozhovorech jsme se setkali i s méně častými způsoby přípravy. Jedna z dotazovaných např. několikrát tlumočila filmy, k nimž sama přeložila titulky, jenomže ty ještě nebyly ve filmu nasazeny a film se promítal pro novináře. K tlumočení si tedy jako pomůcku vzala své titulky, které pak mohla víceméně číst. Podobnou zkušenost měl i další z tlumočnicků, ačkoliv titulky nepřekládal on sám – jen dostal dopředu titulkovou listinu přeloženou do češtiny. Při tlumočení ji ovšem bral spíše orientačně, protože titulky jsou mnohem kratší než úplné dialogy.

Dotazovaní se shodují na tom, že pokud tlumočili film víckrát, byla už pro ně druhá projekce jednodušší a méně stresující. Podle jedné z dotazovaných nebyl rozdíl tak velký, pokud si mohla film předem připravit. Podle jiné tlumočnice je však rozdíl tlumočit podruhé i předem připravený film, obzvlášť pokud byla předem k dispozici jen dialogová listina. Některé filmy se ještě před rokem 1989 tlumočily i víckrát (i více než desetkrát), takže tlumočník potom už film znal téměř nazpaměť.

5.4.2 Proces tlumočení filmu

Jak jsme již uvedli v kapitole 5.3.8, film může být tlumočen buď z původního znění, nebo z titulků či z dialogové listiny v jiném jazyce. Z titulků se často tlumočí i pouze určité

části filmu, které jsou v jiném jazyce než zbytek filmu. Pokud se tlumočí z původního znění a dialogy jsou rychlé či obtížné, může být podle rozhovoru č. 1 výhodné mít v obraze titulky pro neslyšící (tedy např. anglické titulky k anglickému filmu) – ty sice obsahují i poznámky o okolním dění, ale ze zkušenosti této tlumočnice to byla velká pomůcka.

Někdy může být tlumočník požádán, aby film přetlumočil pouze na základě dialogové listiny v jiném jazyce než původní znění filmu i případné titulky (viz kapitola 5.3.8). Všichni dotazovaní se shodují, že to je velmi obtížné. Tlumočnice č. 1 popisuje tlumočení jednoho korejského filmu, k němuž dostala anglickou dialogovou listinu a měla ho tlumočit do češtiny, ovšem hned na začátku se ve filmu ztratila. Protože na projekci byli i korejští diváci, požádala je tlumočnice, zda by jí někdo mohl pomoci a ukazovat v textu, o čem se ve filmu zrovna mluví – a jedna divačka opravdu přišla. V rozhovoru č. 8 dokonce tlumočnice mluví o případu, kdy ke krátkému filmu, kterému nerozuměla, dostala pouze anotaci, kterou pak při promítání několikrát přečetla.

Při tlumočení filmu je samozřejmě nutné rozdělit pozornost na několik částí, obzvlášť pokud má tlumočník zároveň před sebou textový podklad. Z některých rozhovorů vyplývá, že při projekci je lepší sledovat spíše film než text, pokud je to možné. Podle rozhovoru č. 8 je dobré věnovat zhruba dvě třetiny pozornosti filmu a třetinu textu (především kvůli předem připraveným místům, např. citátům nebo terminologii). Pokud totiž tlumočník filmu pouze čte podklady a nestihá zároveň sledovat film, může docházet k chybám – obzvlášť pokud měl předem k dispozici pouze dialogovou listinu. Navíc někdy může být žádoucí přetlumočit i texty v obraze filmu, pokud na to je čas.

Jak jsme již uvedli v kapitole 3.6, tlumočník má při tlumočení filmů dvojí roli – je zaprvé tlumočnickem, ale zároveň také zamýšleným příjemcem filmu. Film tedy může působit na tlumočnickovy emoce, což může mít vliv také na tlumočení. U vtipných filmů se tak tlumočník někdy nemůže ubránit smíchu, u dojemných filmů zase slzám – a obojí může být slyšet i na jeho hlase. V rozhovoru č. 4 má tlumočnice zajímavou poznámku: „Ale zpravidla, kdykoli jsem nějaký film tlumočila (nebo titulkovala), jsem si jej oblíbila. I v případě filmů, které jsem znala z dřívějška a nijak zvlášť se mi nelíbily. Jak jej člověk musí zpracovat („prohnat mozkiem a srdcem“), tak se s ním tak nějak ztotožní.“

5.4.3 Obecný přístup tlumočníka k STF

Jedna z nejzajímavějších otázek, na niž jsme od různých tlumočnicků získali rozdílné odpovědi, se týkala toho, zda by měl tlumočník při tlumočení filmu hrát, nebo naopak mluvit neutrálním hlasem – tedy zaujmout buď expresivní, nebo minimalistický přístup (viz kapitola 3.6).

Někteří z dotazovaných zastávali názor, že je nutné mluvit pouze neutrálním hlasem a že se tlumočník rozhodně nemá pokoušet hrát, protože není herec a znělo by to nepřirozeně. Jedna z dotazovaných uvedla, že se snažila mluvit spíš neutrálně, ale ne zcela stejně po celou dobu filmu; jiná zase, že se snažila o určitý výraz, ač tlumený. Jiná tlumočnice se domnívá, že by se sice nemělo hrát a měnit hlas, ale je dobré klesnout na konci věty hlasem a odlišit trochu jednotlivé postavy, aby se jejich repliky neslévaly dohromady. Diváci prý totiž nemají rádi, když se film tlumočí monotónně; jsou raději, když se do tlumočení vloží trochu emocí a živosti. To se shoduje s tvrzením Russo (1997: 191) o požadavcích široké veřejnosti na tlumočení filmů a s výsledky diváckých průzkumů Palazzini Finettiové a Guardiniové (Russo 2005: 14) – viz kapitola 3.7.

Většina respondentů se tedy shodla na tom, že hrát by se nemělo, ale ne všichni to zcela dodržovali. Někteří tázaní rozlišovali situace podle publika – na některých akcích totiž byli diváci podle tlumočnice č. 1 zvyklí na to, že tlumočník bude trochu hrát nebo že k filmu pronese i nějakou vlastní poznámku (především na Letní filmové škole); na jiných, oficiálních projekcích by to naopak nebylo vhodné. Někteří tlumočníci zase více hráli (až přehrávali) pro dětské publikum.

Někteří dotazovaní uvedli, že se při tlumočení filmů snažili trochu hrát, protože se jim to zdá lepší než monotónní tlumočení. Snažili se divákům předat i intonaci postav apod., pokud to bylo vhodné.

Tlumočnicků jsme se také ptali na to, jak odlišovali počátek promluvy jiné postavy. Podle některých to nebylo třeba, neboť tlumočení má probíhat simultánně s filmem, takže diváci vidí, co se děje na plátně a kdo mluví. Problém by to mohl být v případě, že jsou postavy otočené zády nebo že na plátně vůbec nejsou, nebo v případě, kdy tlumočník výrazně zaostává za filmem. Někdo se snažil trochu nasadit hlas, aby bylo vidět, že mluví jiná postava; někdo se snažil dělat mezi replikami jasné pauzy, i když krátké. Samozřejmě se někdy mohlo stát, že si divák musel sám uvědomit, kdo logicky může pronášet danou repliku. Ani v takových případech ovšem tlumočníci výslovně neříkali, že mluví jiná

postava (ačkoliv by to někdy možná pro diváka bylo lepší), protože by k tomu museli vystoupit z role tlumočníka.

5.4.4 Tlumočení vulgárního jazyka

Jedním ze specifíků tlumočení filmů je častý výskyt vulgárního jazyka, s nímž si tlumočník musí nějak poradit. Ne vždy je to však snadné, obzvlášť vzhledem k tomu, že tlumočník často sám není zvyklý takové výrazy používat a pohybovat se v prostředí zobrazovaném v některých filmech. Některým tlumočnickům může být nepříjemné velmi vulgární výrazy vůbec pronášet na veřejnosti. Na to má jedna z dotazovaných následující strategii: pokud má možnost přípravy, napíše si velmi vulgární výrazy předem na papír a potom je při tlumočení už pouze přečte, aby jí nepřipadalo, že to před lidmi říká ona sama. Jiný respondent si např. vytvářel glosáře vulgarismů. Jiná z dotazovaných zase říká, že tlumočník zkrátka mluví jen za postavy ve filmu.

Jak jsme již uvedli v teoretické části, tlumočník by měl vulgarismy ve filmu zachovat, nesmí to ovšem být na úkor celkového smyslu (viz kapitola 3.6). Většina respondentů se snažila vulgarismy předávat divákům doslovně, ale někteří přiznávají, že se jim to vždy nedařilo nebo že někdy trochu ubírali na intenzitě. Tu je dle respondentů obecně potřeba volit tak, aby při tlumočení zůstal zachován účinek originálu. Je nutné najít přiměřený výraz, který by se v dané situaci přirozeně použil v cílovém jazyce, což někdy znamená zvolit v češtině o něco méně vulgární výraz než v originále. Jeden z dotazovaných také podotýká, že v mluvené řeči si může tlumočník dovolit mnohem silnější výrazy než v psaném textu, např. v titulcích.

5.4.5 Tlumočení filmů podle žánru

Jak jsme již uvedli v kapitole 3.6, tlumočení se může lišit také v závislosti na žánru daného filmu. Tlumočnicků jsme se při rozhovorech ptali na specifika tlumočení hraných, dětských, dokumentárních a němých filmů. V následujících odstavcích uvedeme naše zjištění ohledně jednotlivých žánrů.

Hrané filmy jsou pro tlumočníka náročné z mnoha důvodů: jeden tlumočník musí propůjčit svůj hlas všem postavám, které mluví velmi různě a používají různý rejstřík – od hovorového jazyka a argotu až po spisovný, literární jazyk. Tlumočník se v hraných filmech kromě běžných dialogů setká i s odbornou terminologií z různých oblastí. Navíc diváci obvykle ocení, pokud tlumočník nemluví po celou dobu filmu úplně monotónně, ale vloží do tlumočení i určitou míru emocí.

Několik dotazovaných také mělo zkušenosti s tlumočením dětských filmů, ovšem někteří tyto filmy tlumočili pouze pro dospělé, nikoliv pro děti. Ti, kteří tlumočili filmy pro dětské publikum, prý při tlumočení hráli více než obvykle. Respondenti považují tlumočení tohoto žánru za velmi náročné, protože dětské filmy mají specifickou poetiku, objevuje se v nich jiná slovní zásoba, dětský humor a mnoho aluzí na jiné pohádky. Dětské filmy jsou také často pevně spjaty s výchozím jazykem a kulturou (např. mohou být postaveny na slovní hříčce nebo na rodu zvířat ve výchozím jazyce), navíc mohou mít rychlé tempo. Obzvlášť bez možnosti přípravy je tedy tlumočení dětského filmu velmi těžkým úkolem.

Dále jsme se při rozhovorech ptali na tlumočení dokumentárních filmů a na rozdíl mezi nimi a hraným filmem. Podle většiny tlumočnicků, kteří měli s tlumočením dokumentů zkušenosti, je to někdy ještě těžší než tlumočit hraný film (ale samozřejmě vždy záleží na konkrétním filmu, přípravě apod.). Dokumentární filmy totiž podle dotazovaných bývají namluveny velmi rychle, jsou nabitě faktickými informacemi, většinou v nich není žádná dějová linie a často jsou velmi odborné a používá se v nich odborná terminologie, kterou je potřeba si dopředu připravit (alespoň klíčová slova). Hlavní problém však tlumočnice č. 3 spatřuje ve vysoké rychlosti, jakou se v dokumentech čtou psané texty. Zatímco v hraných filmech často bývají pauzy, kdy nikdo nemluví, v dokumentech jich tolik není. V hraných filmech navíc divák někdy může pochopit smysl pouze z obrazu, ale u dokumentů tomu tak často nebývá (záleží ovšem na typu dokumentu). Vedle odborných výrazů se v dokumentech často objevují také jména nebo čísla (ta se při STF tlumočí těžko, neboť tlumočnick si je nemůže zapisovat, protože by už zároveň nestíhal sledovat obraz filmu; navíc nemá vedle sebe kolegu, který by mu je mohl psát, jako při konferenčním tlumočení). Dokumenty však na rozdíl od hraných filmů bývají zaměřeny na jedno téma a nemění se v nich stylový rejstřík. O to víc je však k dokumentárním filmům potřeba znát dopředu téma a mít předem materiály k přípravě. Tyto poznatky z rozhovorů se shodují s tím, jak tlumočení dokumentů popisuje Russo (1997: 189) – viz kapitola 3.6.

Podle tlumočnice č. 8 dělá tlumočnick při tlumočení dokumentů jakýsi komentář na komentář, kterým už vlastně je originální zvuk (jiná tlumočnice zase dokument přirovnává k přednášce). Navrhuje tedy, aby se tlumočnick snažil co nejvíce zredukovat svůj výstup a stručně komentoval jen to nejdůležitější, co se ve filmu děje, protože divák toho hodně pochopí z obrazového kontextu. Tato strategie je vhodná také vzhledem

k odbornosti dokumentů, neboť tlumočnický technický podrobnostem v dokumentu sám často nerozumí.

Posledním žánrem, který nás při rozhovorech zajímal, byly němé filmy. U nich se samozřejmě netlumočí zvuk, ale písemné mezititulky. Podle zkušeností tázaných tlumočnicků není tlumočení němých filmů vůbec tak snadné, jak by se na první pohled mohlo zdát – spíš naopak. K němým filmům navíc nebývaly materiály, protože většinou šlo o staré filmy. Mezititulky se obvykle zobrazují na krátkou dobu a někdy jsou relativně dlouhé, takže tlumočnick se musí soustředit na to, aby text stihl přečíst, pochopit, a ještě přetlumočit; navíc musí neustále dávat pozor, protože neví, kdy se objeví další mezititulek. Na tlumočení němých filmů je těžké i to, že titulky si může přečíst každý divák, jenž rozumí výchozímu jazyku. Titulek stihne bez potíží přečíst, a tak se někdy může divit, proč tlumočnick daný titulek nestihl přetlumočit. Je však něco jiného titulek pouze přečíst, nebo ho zároveň i dobře přetlumočit. To trvá mnohem déle – a právě z toho pak mohou plynout některé problémy. Navíc mezititulky bývají psány starším jazykem a někdy se objevují ještě před scénou, k níž se vztahují, takže tlumočnick v tu chvíli nemá kontext – a bez něj nemusí být smysl mezititulku zřejmý.

5.4.6 Srovnání STF s konferenčním tlumočením

Ze všech charakteristik tlumočení filmů uvedených výše je zřejmé, že STF se značně odlišuje od konferenčního tlumočení v kabině (viz též kapitola 3.2, kde tyto dva typy tlumočení srovnáváme teoreticky). To nám potvrdili i tázaní tlumočnicki. Uváděli rovněž, že někteří tlumočnicki tlumočí pouze na konferencích a filmy by nikdy tlumočit nechtěli, a naopak; v tom se shodují s Hrdličkou (2017: 14) – viz kapitola 3.2. Každý z těchto typů tlumočení totiž na tlumočnicka klade odlišné nároky.

Podle zjištění z našich rozhovorů mívají při STF větší úspěch tlumočnicki s příjemným hlasem a přirozeným přízvukem v cílovém jazyce – to se shoduje s tvrzením Kaufmannové (1995: 436), jež jsme uvedli v kapitole 3.2. Nepřirozený přízvuk naproti tomu není takovou překážkou na odborných konferencích, pokud se tlumočnick dobře připraví. Navíc filmy obecně bývají těžší na porozumění než projevy na konferencích (samozřejmě však záleží na konkrétním řečníku či herci), tudíž jim lépe rozumí tlumočnicki, kteří jsou v kontaktu s výchozí kulturou a moderním, živým jazykem, v němž je film natočen, a rozumí tedy slangu, různým dialektům apod.

Jak jsme již uváděli v předchozích kapitolách, ve filmu se navíc mění jednotlivé styly, mění se tempo (často je velmi rychlé), na pozadí hraje hudba a jsou slyšet různé šумы. Tlumočník filmů také musí mít kulturní přehled, mít rád filmy a vyznat se v kinematografii. K tomu bývá tlumočník při filmu v kabině sám, bez kolegy, který by ho mohl vystřídat, zapisoval mu čísla apod. Navíc nesmíme zapomínat, že film je, na rozdíl od projevu na konferenci, umělecké dílo, takže je žádoucí, aby se tlumočník do děje i trochu „položil“.

Naopak na konferenci obvykle bývá jedno téma dané dopředu, používaný jazyk je neutrálnější a tlumočníci mívají lepší možnost přípravy – jak jednotlivých projevů, pokud mají podklady předem, tak alespoň daného tématu. Právě příprava bývá největší překážkou při tlumočení filmů. Podle našich respondentů totiž tlumočníci k filmu často nedostanou žádné materiály (ačkoliv záleží na situaci a v dnešní době nejspíš bývá možnost přípravy častější; viz kapitola 5.3.7 a 5.4.1). Pokud tlumočník má možnost připravit si film předem, může potom být STF podle jedné výpovědi docela lehké (obzvlášť pokud se film z velké části skládá z každodenních dialogů). I tak to ovšem pro tlumočníka je velká výzva a většina dotázaných se shoduje na tom, že tlumočení filmů obecně je velmi náročné, a podle jednoho rozhovoru nemusí vždy stačit ani nejsvědomitější příprava. Náročné je i konferenční tlumočení, ale v jiných ohledech – řečník např. může najednou přejít na úplně jiné téma, na které se tlumočník nemohl připravit, nebo je mu velmi těžko rozumět.

Pokud tlumočník nemá před filmem žádnou možnost přípravy, může být tlumočení filmu mimořádně těžké a tlumočníka může zaskočit nějaká naprosto nečekaná situace spíše než na konferenci. Samozřejmě ovšem záleží na daném filmu a na daném projevu na konferenci, takže nelze dojít ke všeobecně platnému závěru. Některé filmy by tlumočníci tlumočili mnohem raději než konferenci, ale některé by naopak už nikdy nechtěli tlumočit. Většina se shoduje na tom, že tlumočení filmů je obecně velmi zajímavé, zábavnější a rozmanitější než konferenční tlumočení.

Podle několika tlumočnicků je tlumočení filmů také obecně těžší než konferenční tlumočení a může být více stresující, obzvlášť pokud má tlumočník s konferenčním tlumočením dlouholeté zkušenosti a porovnáme-li STF s konferenčním tlumočením na akcích, které tlumočník už zná. Tlumočnice č. 5 naopak uvedla, že větší tlak rozhodně pociťuje při konferenčním tlumočení, např. v pilotní kabině nebo v živém vysílání. Téměř všichni dotazovaní uvedli, že je tlumočení filmů bavilo.

5.4.7 Receptce tlumočení filmů (a titulků)

Jedním z témat, která nás při rozhovorech zajímala, byly ohlasy diváků na tlumočení filmů. Podle tlumočnice č. 7 tlumočníci nějaké ohlasy od diváků měli, a to většinou pozitivní. Diváci někdy byli zvědaví, dívali se na tlumočníky v kabině a někdy se jich dokonce přišli zeptat, jak tlumočení filmů funguje. Tlumočníci také měli zpětnou vazbu v tom smyslu, že se diváci smáli, pokud se tlumočnickovi podařilo správně přetlumočit vtip apod.

Při rozhovoru č. 7 jsme se také ptali, kolik lidí si v dnešní době bralo sluchátka a poslouchalo tlumočení. Zjistili jsme, že to nebyla většina diváků (alespoň pro tlumočení z velkých jazyků – z angličtiny a francouzštiny); ale diváků, kteří tlumočení potřebovali, také nebylo málo. Někdy se přihodilo i to, že si sluchátka nikdo nevzal – potom se film netlumočil (tlumočníci ovšem byli připraveni v kabině pro případ, že by si někdo pro sluchátka ještě přišel).

Tlumočnicků jsme se rovněž tázali, jestli oni sami mají zkušenost s tlumočením filmů jakožto diváci a jak tlumočení vnímali. Zjistili jsme, že samozřejmě velmi záleželo na daném tlumočnickovi a jeho výkonu; pokud ale bylo tlumočení filmu kvalitní a dobře připravené, většině dotazovaných nevadilo a nerušilo je. V takových případech prý po nějaké době obvykle zapomněli, že poslouchají tlumočení, a nijak jim to zážitek z filmu nekazilo. V té době zkrátka nebyla jiná možnost, pokud nerozuměli výchozímu jazyku a chtěli film vidět. Jedna z dotazovaných uvedla, že pokud se film tlumočil do sálu, bylo to divákům velmi nepříjemné, jelikož v některých chvílích slyšeli zároveň originál a tlumočení, a potom zase neslyšeli ani jedno, takže jim někdy unikal smysl. Další dotazovanou prý tlumočení filmů také rušilo, ale jen z toho důvodu, že ho stále chtě nechtě musela hodnotit z tlumočnického hlediska, ať už bylo dobré či špatné (a to i v případě, že výchozímu jazyku nerozuměla).

Tlumočnice č. 2 byla toho názoru, že dříve na festivalech opravdu nebyla jiná možnost, než filmy tlumočit, protože ještě neexistovaly digitální titulky. Titulky se musely razit nebo leptat, což bylo velmi náročné a nákladné a pokud se film promítal jen jednou dvakrát, rozhodně by se to festivalu nevyplatilo. V dnešní době s digitálními titulky je už situace jiná. Většina tázaných tlumočnicků uvedla, že titulky jim v dnešní době připadají jako lepší řešení, protože diváky méně ruší a jsou výhodnější pro mezinárodní publikum. Zahraniční diváci či hosté si totiž dříve nejspíš vybírali, na jakou projekci půjdou, i podle typu tlumočení. Jeden z dotazovaných se ovšem domnívá, že některé filmy titulkovat

nelze, protože dialogy jsou v nich příliš rychlé na to, aby se jejich obsah vešel do prostorově omezených titulků. Jedna z tázaných naopak uvedla, že ji při filmu titulky ruší (např. ji nutí je číst, i když filmu rozumí).

Podle jiného rozhovoru by v dnešní době diváci tlumočení filmů už nepřijali a vadilo by jim (pokud na něj na dané akci nejsou zvyklí). Na druhou stranu, tlumočení filmů prý festivalům dodávalo něco navíc – zvláštní atmosféru, kterou bychom na většině z nich dnes už těžko hledali.

5.5 Tlumočení filmů na jiných akcích

Během rozhovorů jsme se tlumočníků také ptali na jiné akce a festivaly, kde tlumočili filmy. Některé z nich zmiňujeme na následujících řádcích.

Několik tlumočníků mělo zkušenosti s tlumočením filmů před rokem 1989, když se rozhodovalo o tom, zda se filmy pustí do československé distribuce. V takových případech se filmy tlumočily pro výběrové komise složené mimo jiné ze členů Ústředního výboru Komunistické strany Československa (tyto projekce se dle našich zjištění konaly např. v Ústřední půjčovně filmů nebo v Krátkém filmu v Praze). Pokud šlo o populární film, tlumočil se později opakovaně dalším politickým činitelům v soukromých projekčních sálech nebo např. na FAMU. Obvykle ho pak tlumočil stále tentýž tlumočník (jedna z dotazovaných vzpomíná na jeden film, který tlumočila snad dvacetkrát). Před prvním tlumočením však tlumočník často neměl předem k dispozici dialogovou listinu, protože u některých filmů bylo tajné, že vůbec jsou v Praze.

Někteří tlumočníci dříve tlumočili filmy v pražském kině Ponrepo, kde se film v daný den promítal vždy třikrát za sebou: ve tři hodiny odpoledne, v pět a v osm hodin. Všechny tři projekce tlumočil stejný tlumočník – tlumočení v tomto kině detailně popisuje též Hrdlička (2017: 15). K filmům v Ponrepu nikdy předem nebyly materiály k přípravě, tlumočilo se z kabiny na balkoně a tlumočení se pouštělo do sálu (takže se trochu ztišil originál, ale jen tak, aby ještě byl slyšet). První tlumočení podle rozhovoru č. 8 bylo vždy velmi nepříjemné, protože tlumočník se na něj nemohl připravit; další dvě projekce už byly výrazně snazší. Na projekce v Ponrepu chodili velmi specifictí diváci, kteří byli nadšení, pokud se ve filmu objevily vulgarismy či choulostivé scény, protože se těšili na reakci tlumočníka. Někdy na něj také křičeli a „radili“ mu, jak má takové výrazy podle nich tlumočit.

Tlumočnice č. 8 dříve také tlumočila filmy na festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně (v tehdejší Gottwaldově). Na tomto festivalu se filmy tlumočí ještě i dnes (viz kapitola 3.8), ovšem dříve to tam vypadalo jinak. Promítaly se pouze české filmy a dětští diváci byli místní, takže nebylo potřeba tlumočení do češtiny. Filmy se tlumočily do několika cizích jazyků pro zahraniční delegace nákupčích filmů, které se rozhodovaly, zda film koupí do své distribuce. Šlo tedy o tlumočení dětských filmů, ale pro dospělé klienty. Tlumočníci seděli v projekční kabině a tlumočení šlo divákům do sluchátek. Tlumočníci prý předem neměli možnost přípravy a tlumočit takto dětské filmy bylo velmi obtížné.

Dokumentární filmy se tlumočily např. na festivalu o cestovním ruchu Tourfilm a na festivalu vědeckých a technických filmů Techfilm. Dokumentární filmy se dnes stále ještě tlumočí na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě – tam tlumočníci podle jedné dotazované obvykle dostanou dopředu dialogovou listinu a někdy mohou film i vidět předem, ale ne vždy. Někdy se jedná o velmi odborná témata, a proto tlumočení na tomto festivalu prý není jednoduché.

S tlumočením filmů se dnes můžeme setkat např. na festivalu animovaných filmů Anifilm, kde se v současnosti stále ještě tlumočí některé soutěžní filmy pro menší děti, k nimž se však zároveň promítají elektronické titulky. Důvodem je to, že menší děti často ještě samy nezvládnou titulky přečíst, takže jim obsah titulků často museli šeptat rodiče. Jeden film na festivalu běžně tlumočí dva tlumočníci (obvykle muž a žena). Protože se tlumočí do češtiny a na plátně se zároveň objevují české titulky, nejde o klasické simultánní tlumočení filmů – tlumočníci titulky částečně čtou, ale částečně i tlumočí (někdy je třeba v tu chvíli napadne lepší či rychlejší řešení). Jde tedy zčásti o předčítání předem přeloženého textu (tedy v podstatě voice-over naživo – viz kapitola 3.5).

5.6 Diskuse

Z deseti rozhovorů, které jsme uskutečnili, jsme shromáždili velké množství materiálů (viz přepisy rozhovorů v Příloze 1). Zjistili jsme mnoho zajímavých skutečností o tlumočení filmů na festivalu v Karlových Varech, které jsme uceleně sepsali. Uvedené poznatky se však zakládají pouze na provedených rozhovorech s tlumočníky, kteří na festivalu dříve filmy tlumočili. Tlumočení na festivalu tedy popisujeme pouze jejich očima (a skrze filtr toho, co si dodnes pamatují – ten může leccos pozměnit, protože od doby, kdy se filmy na MFF KV přestaly tlumočit, uplynulo již více než čtrnáct let). Popsané zážitky a vzpomínky se nemusí vždy nutně shodovat s realitou (to dokazuje

i fakt, že někdy se faktické informace z rozhovorů navzájem rozcházeły). Pokud je nám známo, často ani neexistuje jiný způsob, jak uvedená fakta ověřit – kromě možnosti uskutečnit další rozhovory s jinými tlumočníky, kteří filmy na festivalu tlumočili, popř. s tehdejšími organizátory festivalu či zaměstnanci tlumočnické agentury.

Bylo zjištěno, že na MFF KV v minulosti filmy tlumočil vždy jen jeden tlumočník. V některých sálech měl jen přenosnou kabinu nebo dokonce žádnou. V hlavním sále, kde jsou tlumočnické kabiny, se často tlumočilo přes pilotáž do několika cizích jazyků. Dříve se někdy filmy místo do sluchátek tlumočily i do sálu. Obzvlášť v dřívějších dobách tlumočníci občas neměli žádnou možnost přípravy na film, ale diváci byli k tlumočnickům celkem tolerantní, protože byli na tento způsob AVT zvyklí a jiná možnost překladu tehdy nebyla. Filmy se někdy místo z původního znění tlumočily z titulků nebo pouze z přeložené dialogové listiny, přičemž tlumočník často ani nerozuměl výchozímu jazyku; někdy se přeložené dialogové listiny dokonce pouze četly. Jeden film se na MFF KV obvykle promítal dvakrát či třikrát a v ideálním případě ho pokaždé tlumočil stejný tlumočník. Druhé či další tlumočení stejného filmu už pro něj bylo výrazně jednodušší, obzvlášť v případě, kdy se poprvé nemohl připravit.

Snad všechny tázané tlumočnický spojuje láska k filmu a filmové nadšení; všechny tlumočnický také tlumočení filmů bavilo. Někteří tlumočníci vzpomínají na specifickou atmosféru na festivalu, která byla zčásti tvořena i tím, že filmy se tlumočily, a diváci tedy měli z každé projekce jedinečný zážitek. Práce tlumočnicka filmů na MFF KV byla populární a velmi zajímavá, ale byla zároveň velmi náročná, neboť tlumočníci většinu dne buď tlumočili, nebo se připravovali na další film.

Co se týče obecných zjištění k STF, zjistili jsme různé názory respondentů na přístup tlumočnicka k STF, na tlumočení vulgarismů, na stresovost tlumočení filmů oproti konferenčnímu tlumočení apod. Dozvěděli jsme se také, jak se tlumočníci na STF připravují, pokud mají k dispozici materiály, nebo jak sami vnímají tlumočené filmy. Popsali jsme rovněž specifika jednotlivých filmových žánrů očima tlumočnicka filmů. Zjištění sepsaná v této části práce se v mnohém shodují s poznatky uvedenými již v teoretické části práce.

Dále jsme uvedli některé jiné festivaly či akce, kde respondenti tlumočili filmy. Před rokem 1989 to bylo např. pro výběrové komise, které rozhodovaly o tom, zda zahraniční filmy pustí do československé filmové distribuce.

6. Výzkum v oblasti živého klikání titulků

Druhá část výzkumu se zaměřuje na živé klikání titulků. Cílem je popsat, jak proces klikání funguje z perspektivy kličáče, a dále zjistit, jaký mají na ručně kličané titulky názor diváci. Na tyto dvě části také výzkum v této oblasti dělíme. První část výzkumu jsme uskutečnili metodou rozhovorů s kličáči; druhá část je založena na dotazníkovém šetření, jež jsme provedli na filmovém festivalu v Uherském Hradišti. Festival nejprve stručně představíme a uvedeme, jaký typ AVT se na něm dnes používá.

6.1 Letní filmová škola Uherské Hradiště

Letní filmová škola Uherské Hradiště (LFŠ) je největším nesoutěžním filmovým festivalem v České republice (Innogy 2017). Pořadatelem festivalu je Asociace českých filmových klubů (AČFK). Festival vznikl v roce 1963, „původně jako akce pro lektory a členy filmových klubů. Postupem času se začal rozrůstat a plnit v normalizačním Československu nezastupitelnou roli místa setkávání s alternativními filmy i názory. Akce se do roku 1989 potýkala s hrozbou zákazu ze strany komunistické moci, což v kruzích filmových nadšenců přispívalo k utužování jejího kultu. Po sametové revoluci se Letní filmová škola v roce 1993 proměnila v akci otevřenou nejširší veřejnosti. Rozšířil se počet promítaných filmů, zvýšil se počet festivalových hostů, diskusí, přednášek a masterclassů“. (LFŠ 2017) Na LFŠ každoročně přijíždí význační hosté z řad filmových tvůrců. Tento festival se vyznačuje tím, že prostřednictvím zmíněných diskusí, přednášek, seminářů apod. nabízí systematickou výuku v oblasti filmové vědy. Velkou část účastníků tvoří studenti (Innogy 2017). Na rozdíl od MFF v Karlových Varech se na LFŠ setkáme spíše se staršími filmy, ačkoliv na program bývají zařazeny i filmové novinky. Ačkoliv se jedná o nesoutěžní festival, každoročně se v jeho rámci udílí Výroční ceny AČFK, kterými jsou oceňováni významní režiséři a filmoví profesionálové (AČFK 2017).

Dříve se filmy na festivalu tlumočily, v dnešní době už se ovšem řadu let pouze titulkuje – přinejmenším v roce 2010 už se dle informace Císlerové (2011: Příloha 1, s. 3) filmy simultánně netlumočily. Specifikem LFŠ je to, že jelikož jde o nesoutěžní festival bez mezinárodní poroty, nemusí být všechny filmy opatřeny anglickými titulky (na rozdíl od MFF v Karlových Varech). Jedinou nutností je zajistit porozumění českým divákům, v současnosti prostřednictvím českých titulků. Přesto se mnoho filmů promítá také

s anglickými titulky, včetně nových českých filmů, které již např. byly představeny na nějakém mezinárodním festivalu (především na MFF KV).

Pokud jde o české titulky, situace na LFŠ je následující. Některé filmy už mají české titulky nasazené přímo v obraze filmu (obvykle tomu tak bývá u distribučních filmů). Filmy, ke kterým takové titulky nejsou k dispozici, se obvykle promítají s českými elektronickými titulky. Ty se živě klikají na úzké podplátno pod obrazem filmu, jak bylo popsáno v kapitole 4.2. V takovém případě mívají filmy často i anglické titulky, které jsou zasazené v obraze. Na LFŠ se filmů s živě klikanými českými titulky promítá velké množství. V jakém znění a s jakými titulky se daný film promítá lze snadno zjistit v programu festivalu. V případě, že titulky v češtině budou elektronické, najdeme o tom v programu poznámku. Elektronické titulky, které by byly načasované a na plátno se promítaly automaticky (jako dnes na MFF KV), se v současnosti na tomto festivalu nepoužívají.

Podle informací od koordinátorky titulků na LFŠ by v ideálním případě měli titulky k filmu klikat sami překladatelé, ale ne vždy tomu tak skutečně je. Pokud je klikáč titulků zároveň i tlumočnick, tlumočí pak obvykle i úvod k filmu či debatu. Titulky k filmům v anglickém, německém, ruském, polském, francouzském, španělském, italském, švédském, norském, dánském a finském znění se podle našeho zdroje téměř vždy překládají z originálu; ostatní jazyky se většinou překládají z anglických titulků. Dále jsme se dozvěděli, že většina klikáčů, kteří ručně klikají titulky na LFŠ, kliká titulky i na jiných festivalech v ČR, kde se tato metoda používá. Klikáči na LFŠ tedy z většiny budou mít s klikáním zkušenosti, což bude mít příznivý vliv na jejich výkon.

6.2 Pohled klikáčů na živé klikání titulků

Jedním z našich cílů je alespoň zčásti popsat, jak klikání titulků probíhá z pohledu klikáče. Na toto téma se obšírněji zaměřila Wanková (2014), která v rámci své práce udělala rozhovor s několika klikáči (ačkoliv většina z nich klikala titulky k živě přenášeným divadelním představením, na něž se její práce soustředila). V rámci naší práce jsme uskutečnili rozhovor s klikáčkou, která klikala titulky k jednomu z filmů na LFŠ, na nichž jsme rozdávali dotazníky pro diváky popsané v kapitole 6.3.1. Dále jsme se na klikání titulků ptali i během rozhovorů s tázanými tlumočníky (viz kapitola 5). S ručním klikáním titulků měli zkušenosti čtyři z nich (viz přepisy rozhovorů č. 1, 5, 6, 7). Zjištění z rozhovorů uvedeme v této kapitole.

6.2.1 Pracovní podmínky kličačů titulků

Z rozhovorů bylo zjištěno, že organizátoři se obvykle snaží zařídit, aby titulky k filmu kličal sám překladatel titulků, protože je to praktičtější. Ne vždy je to ovšem z různých důvodů možné – potom titulky kličá někdo jiný (např. jedna z dotazovaných tak na LFŠ obvykle za jeden ročník kličá titulky k mnoha filmům).

Kličači obvykle sedí v promítací nebo v tlumočnické kabině. Někdy sedí i přímo v sále mezi diváky (to bylo pro jednoho z dotazovaných velmi nepříjemné). Elektronické titulky se vždy promítají na malé podplátno pod samotným plátnem filmu. Pokud je kličač zároveň i tlumočnickem s danou jazykovou kombinací, tlumočí obvykle i úvod či debatu k filmu, pokud je to možné a kabina kličače není příliš vzdálená od pódia.

Co se týče přípravy na kličání, kličač obvykle dostane titulky dopředu k dispozici, ale ne vždy. Film většinou předem vidět nemůže. Pokud kličač předem titulky má, obvykle si je přečte nebo alespoň zběžně projde. Finanční ohodnocení kličače totiž není takové, aby si mohl dovolit připravovat se na kličání dlouho, nebo si dokonce předem pustit celý film a kličat si k němu na zkoušku titulky, jako to navrhuje Martínez-Tejerinová (2014: 221) – viz kapitola 4.2. Kličač si může označit problematická místa, ale především je důležité, aby si udělal představu o tom, jak se film vyvíjí a o čem je, a aby věděl, kdy jsou přechody mezi scénami, kdy najednou mluví někdo jiný apod. Měl by se ve filmu trochu vyznat pro případ, že by se v titulcích ztratil nebo překlíknul. Jedna kličačka uvádí, že ideální je moci si pustit alespoň část filmu dopředu (alespoň na místě chvíli před promítáním); to ovšem není vždy možné. Dotazovaní se podle očekávání shodují, že druhé nebo další kličání titulků ke stejnému filmu už pro ně bývá jednodušší.

6.2.2 Proces kličání titulků

Titulky se ručně kličají v počítačovém programu, ze kterého se promítají na podplátno. Podle rozhovorů je programů na kličání několik a každý funguje trochu jinak. Obvykle se titulky kličají na plátno šipkami (šipkou doprava) či mezerníkem. V některých programech je vidět i předchozí a následující titulek a je možné titulky ještě rozkliknout, aby jich bylo vidět víc; někde je vidět jen následující titulek. V jednom programu byl nastavený určitý čas, po který titulek zůstal zobrazený, a po něm automaticky zmizel. Kličač pak musel ručně promítnout další titulek – pokud ale byl dialog rychlý, bylo možné novým titulkem překrýt ten předcházející. V jednom programu bylo možné titulky libovolně procházet a listovat v nich dopředu či dozadu. Někdy bylo možné titulky skrýt, aby se kličač mohl překlíkat až tam, kam potřebuje (např. šipkami nahoru a dolů). Někdy

tato možnost není, a potom diváci vidí na pláň zběsile přeblikávající titulky. V jednom programu nebylo možné posouvat se v titulcích tam a zpět, takže pokud se klikač spletl, musel čekat, až se titulky znovu synchronizují s filmem. To pro klikače nebylo příjemné, ale titulek bylo alespoň možné schovat. V jednom programu je prý možné titulky upravovat, což ale za běžných okolností při filmu téměř nelze využít (ledaže by v něm bylo hodně prostojů mezi replikami).

Dotazovaní klikači uváděli, že se někdy stává, že se klikač překlikne a musí se v titulcích vracet, nebo listovat dopředu (někdy i z ryze technických důvodů, např. proto, že se program zasekne). Obvykle však nedochází k dlouhodobému narušení projekce. Problém může nastat například ve chvíli, kdy se titulky překládají z odposlechu a nebyly přeloženy všechny zvuky v pozadí filmu. Pokud není kvalita zvuku dobrá, nemusí si klikač někdy být jistý, zda jde o ruch v pozadí, nebo už o přeloženou repliku.

Titulky se mohou klikat buď podle původního znění filmu, nebo podle titulků v obraze filmu (obvykle to bývají anglické titulky). Pokud je film v jazyce, kterému klikač rozumí, kliká titulky podle zvuku, i když ve filmu zároveň jsou anglické titulky (v některých chvílích mu ale mohou pomoci). Pokud klikač jazyku originálu nerozumí, musí klikat podle anglických titulků v obraze, což je podle jednoho respondenta obtížnější. Potom je lepší, když členění českých titulků odpovídá těm anglickým, aby se jich klikač mohl úplně držet. Ne vždy tomu tak ale je, protože titulkáři se jinými titulky často neradi řídí.

Pouze jedna z dotazovaných uvedla, že měla na klikání titulků ohlasy od diváků. Většinou to byly spíše pozitivní reakce, diváci totiž považovali živé klikání titulků za obdivuhodný výkon a byli velmi překvapení, že se titulky vůbec klikají ručně.

Klikání titulků může podle našich respondentů být stresující. Stres při klikání z velké části souvisí s technikou (strach, jestli bude vše fungovat) nebo s kvalitou zvuku. Některým filmům totiž je velmi špatně rozumět, obzvlášť pokud je v pozadí filmu hodně ruchů a v obraze nejsou jiné titulky. Klikač také obvykle sedí ve tmě, takže nemusí vždy přesně vidět, na co kliká. Pro klikače mohou být obtížné také situace, kdy jsou ve filmu nasazené anglické titulky, klikají se české titulky a zvuk je v jiném jazyce. Pokud jsou české titulky přeloženy z originálu, mohou se značně lišit od anglických titulků. To někdy může vzbudit nedůvěru diváků k českým titulkům či podezření, že byly špatně přeloženy – ačkoliv to může být spíše chyba anglických titulků, které často nepřekládá rodilý mluvčí (Snelling 1990: 15) – viz kapitola 3.1.

Pro respondenta č. 6 je na klikání nejtěžší udržet tempo dialogů. Klikání titulků považuje za náročnější než tlumočení filmů – alespoň v případě, že film, k němuž kliká titulky, předem neviděl, protože pak je potřeba být stále ve střehu. Tlumočení ho také víc bavilo, protože do něj lze dát něco ze sebe a vymýšlet něco nového, kdežto klikání je pouze mechanické a klikač kvalitu titulků nijak neovlivní. V Karlových Varech se podle něj klikačům také říkalo „otroci“. Někteří z klikačů ale uvedli, že klikání titulků je baví.

6.2.3 Klikání titulků v době před jejich digitalizací

Při rozhovorech bylo zjištěno, že dva respondenti měli zkušenosti s klikáním ještě z doby před digitalizací titulků (viz rozhovory č. 1 a 6 – především tlumočnick č. 6 tento proces detailně popisuje). V té době (tlumočnick č. 6 s tím má zkušenosti z druhé poloviny 80. let) se titulky buď leptaly, nebo razily na film (ražení prý byla častější metoda, která vedla ke kvalitnějším výsledkům). Nejdříve se film přeložil do podoby jednotlivých titulků, a ty potom bylo v laboratoři nutné nasázet do filmu. Titulky se nejprve nasázely tak, že si sazeč pustil na promítačce film, měl před sebou titulkovou listinu a podle zvuku filmu udělal pro každý titulek křížek. Podle nich se pak v laboratoři nasázely titulky. Aby se ale určil přesný in-time a out-time titulků, bylo pak nutné při dalším promítání připravené titulky ručně jeden po druhém klikat na plátno pod filmovým obrazem. V promítací kabině přitom synchronně s promítačkou jel děrovací stroj, který podle klikání cvakal dírky do děrného pásku. Podle něj se potom v laboratořích mohly do filmu nasázet titulky (vyrazit či naleptat). Proces klikání probíhal v Ústřední půjčovně filmů, přes níž se prý do roku 1989 dělaly všechny dabingy i titulky. Poté ještě proběhla kontrolní projekce (v tomto případě ve Filmexportu, protože zde šlo o titulkování českých filmů do cizích jazyků – viz přepis rozhovoru č. 6). Té se účastnili dramaturg a klikač, kteří kontrolovali, zda jsou titulky správně nasazené. Pokud se ukázalo, že v časování je problém, bylo nutné rozhodnout, zda jde o závažný posun, či nikoliv. Znamenalo by to totiž předělat titulky k celému filmu, což bylo velmi náročné a drahé. Pokud to tedy nebylo nezbytně nutné, titulky už se neměnily.

Samotné klikání titulků při projekci nebylo nepodobné dnešnímu klikání elektronických titulků. Klikač měl zařízení, na němž se klikal začátek a konec titulků. Klikač tak zmáčkl začátek titulků, ten se promítl, asi po dvou vteřinách automaticky zmizel a mohl se nakliknout další. Pokud byl dialog rychlejší, mohl klikač rovnou zmáčknout tlačítko pro nový titulek, ten se objevil, a tím zmizel ten předchozí. Někdy se mohlo stát, že klikač nenakliknul titulek ve správnou chvíli – potom bylo nutné projekci zastavit a promítač

musel nesprávné dírký v pásku zalepit izolepou, nastavit projekci o kousek zpět, a mohlo se pokračovat. Tento proces nahazování ovšem trval dlouho (zhruba čtvrt hodiny), takže nebylo možné dírký opravovat příliš často. Z toho důvodu to byla stresující práce, protože klikač se na film a na titulky musel dobře soustředit, aby se nepřeklikl (pro jednu respondentku to bylo natolik stresující, že po jedné zkušenosti už titulky znovu klikat nechtěla). Tlumočník č. 6 takto zakládal titulky, které sám překládal, ale i titulky jiných překladatelů – v takovém případě neměl titulky předem k dispozici, takže se na projekci nemohl připravit.

6.3 Pohled diváků na klikané titulky

6.3.1 Metodologie výzkumu

Cílem této práce je také zjistit, jak živě klikané titulky k filmům vnímají diváci. Za tímto účelem jsme zvolili kvantitativní výzkumnou metodu: statistické šetření v podobě strukturovaného dotazníku, neboť ten umožňuje získat poměrně velký vzorek názorů od diváků na jedné projekci filmu.

Dotazník jsme původně měli v úmyslu rozdávat divákům na MFF v Karlových Varech, abychom mohli popsat způsob audiovizuálního překladu na tomto festivalu dříve a dnes. V průběhu našeho bádání jsme však zjistili, že titulky k filmům v Karlových Varech se neklikají živě, nýbrž jsou předem načasované (ačkoliv se promítají elektronicky na podplátno, takže pro diváky vypadají stejně jako živě klikané titulky). Tak jako tak se ukázalo, že vedení festivalu s rozdáváním dotazníků nesouhlasí, takže od tohoto plánu jsme museli upustit.

Rozhodli jsme se tedy zkoumat reakci diváků na živě klikané titulky na jiném festivalu. Lze totiž předpokládat, že živě klikané titulky budou všude celkem podobné a že ani názor diváků se nebude tolik lišit podle místa. Dotazníky jsme se nakonec po domluvě s vedením festivalu rozhodli rozdávat divákům na Letní filmové škole v Uherském Hradišti, kde se titulky k filmům klikají živě.

V teoretické části práce jsme v oblasti klikání titulků mimo jiné vycházeli z diplomové práce Wankové (2014), která rovněž zkoumala názor diváků na ručně klikané titulky (ovšem k divadelním představením živě přenášeným do kin). Oblastí našeho zájmu je reakce diváků na živě klikané titulky k filmům na filmových festivalech, a ty se titulkům k divadelním představením živě přenášeným do kin velmi podobají. Proto jsme se rozhodli použít při sestavování dotazníku jako podklad dotazník Wankové (2014: Příloha

2, s. 69–70), abychom potom výsledky výzkumu mohli srovnat s jejími. Samozřejmě jsme některé otázky či možnosti museli upravit, vynechat, nebo jsme místo nich přidali vlastní otázky tak, aby dotazník vyhovoval potřebám naší práce a abychom ho uzpůsobili živě klikaným titulům k filmům. Možnosti odpovědí na otázky č. 17 a 18, zkoumající důvod pro preferenci titulků, dabingu či STF, byly zformulovány na základě zjištění z průzkumů Guardiniové (1995; cit. Russo 2005: 17) a Palazzini Finettiové (2000; cit. Russo 2005: 17) mezi diváky tlumočených filmů (viz kapitola 3.7).

Dotazník se skládá z 19 uzavřených otázek, z nichž se jedna dělí na čtyři podotázky a jedna na dvě podotázky. Poslední, 20. otázka byla otevřená a diváci v ní měli prostor uvést komentáře k titulům nebo k některé z předešlých otázek. Celý dotazník se nachází v Příloze 2 této práce.

Dotazníky v papírové podobě jsme na LFŠ rozdávali na třech vybraných projekcích při vstupu diváků do sálu a po skončení filmu jsme je zase u východu vybírali vyplněné. Diváci dotazníky vyplňovali individuálně. Některé otázky mohli zodpovědět již před začátkem filmu, některé až po jeho skončení.

Jak jsme již uvedli v kapitole 6.1, na LFŠ se promítá mnoho filmů, k nimž se živě klikají elektronické titulky, tudíž jsme měli na výběr z velkého množství projekcí, na nichž bylo možné dotazník distribuovat. Zároveň jsme však chtěli vybrat filmy, které by k elektronickým českým titulům také měly v obraze titulky anglické, abychom mohli zjistit, jak diváci vnímají dvojí titulky – podobně jako Wanková (2014). Vybrali jsme následující filmy: švédské krimi *Muž z Mallorky* z roku 1984 ve švédském znění s anglickými titulky; koprodukční sci-fi *Metropie* z roku 2009 v anglickém znění (dle programu měly ve filmu být anglické titulky, ovšem ve skutečnosti tomu tak nebylo – proto se nakonec některé otázky v dotazníku u této projekce ukázaly jako bezpředmětné); a sovětské drama *Ivanovo dětství* z roku 1962 v ruském znění s anglickými titulky. Všechny projekce se konaly 30. července 2017 a ke všem se živě klikaly elektronické titulky v češtině.

Celkem jsme měli připravených 120 výtisků dotazníku, které jsme mezi tři projekce rozdělili. Na první projekci jsme získali zpět 37 vyplněných dotazníků, na druhé projekci 28 a na třetí 19, celkem se tedy vrátilo 84 dotazníků. Celková návratnost dotazníku tudíž činí 70 %. Zdaleka nejvyšší návratnosti jsme dosáhli na první projekci, což může vysvětlovat fakt, že šlo o ranní projekci (od 9:00) – domníváme se, že na ranní projekce

filmů chodí především filmoví nadšenci a lidé, které film opravdu zajímá. Nejmenší návratnosti jsme naopak dosáhli na třetí projekci, která se konala až ve tři hodiny odpoledne, diváci už tedy mohli být unavení, a navíc se tato projekce konala ve větším sále, kde bylo více lidí a větší zmatek.

Odpovědi diváků jsme zanesli do tabulek a na jejich základě jsme vytvořili grafy (kompletní výsledky dotazníkového šetření uvádíme v Příloze 3). Výsledky tohoto šetření stručně popisujeme v následujících kapitolách, rozdělených podle jednotlivých otázek či témat.

6.3.2 Otázka č. 1, 2 a 3: věk, pohlaví a povolání diváků

Na úvod dotazníku jsme zařadili demografické otázky týkající se věku, pohlaví a povolání, které respondenti mohli vyplnit hned po obdržení dotazníku, ještě před počátkem filmu.

Jelikož je LFŠ tradičně studentským festivalem, není překvapivé, že z nabízených věkových kategorií byla mezi respondenty nejvíce zastoupena kategorie od 19 do 26 let, následovaná kategorií od 27 do 35 let. Nadpoloviční většině respondentů dotazníku (celkově téměř 60 %) tedy sice nebylo více než 35 let, hojně zastoupeny ovšem byly i kategorie diváků od 36 do 50 let a diváci starší 50 let (do každé z nich spadalo zhruba 20 % respondentů). Věkové složení respondentů tedy bylo velmi různorodé. Mezi respondenty byla téměř přesně polovina mužů a polovina žen.

Otázka na povolání respondentů byla do dotazníku zařazena, protože jsme chtěli zkoumat, zda se mezi diváky vyskytuje větší množství novinářů, filmových kritiků či filmových profesionálů, a zda mají jiné požadavky či preference než ostatní diváci (jako bylo zjištěno u tlumočení filmů – viz kapitola 3.7). Tuto možnost ovšem zaškrtnuli pouze 4 diváci, což nepovažujeme za dostatečně reprezentativní vzorek, abychom dále mohli zkoumat jejich preference. Jak jsme již uvedli výše, dle očekávání byl poměrně vysoký počet respondentů z řad studentů (něco málo pod 30 %).

6.3.3 Otázka č. 4 a 5: zkušenost diváků s LFŠ a jinými filmovými festivaly

Dále nás zajímalo, pokolikáté jsou diváci na LFŠ. Dospěli jsme k zajímavému zjištění, že 75 % diváků bylo na festivalu již alespoň potřetí a nových diváků bylo pouze asi 12 %. Zároveň bylo zjištěno, že na jiné filmové festivaly často jezdí rovněž pouze asi 12 % respondentů; téměř 60 % na jiné festivaly vůbec nejedí. Vypadá to tedy, že LFŠ má velmi pevnou základnu diváků, kteří se na festival vrací, a mnoho z nich zároveň jezdí

pouze na tento festival. Další skupinu tvoří filmoví nadšenci, kteří často jezdí jak na jiné festivaly, tak na LFŠ – těch bylo celkově téměř 10 %. Respondentů, kteří do té doby žádnou zkušenost s filmovými festivaly neměli (ani s LFŠ, ani s jinými), bylo celkově pouze 7 (tedy asi 8 %). Kdyby toto číslo bylo vyšší, nabízelo by se zjistit, zda se názor těchto „nezkušených“ diváků na živě klikané titulky odlišuje od názoru těch, kteří jsou na filmové festivaly zvyklí, a zda nováčci na festivalu stíhají elektronické titulky sledovat ve stejné míře jako ostatní. Domníváme se však, že nemáme dostatečně reprezentativní vzorek takových respondentů na to, abychom se na tuto otázku zaměřili více.

6.3.4 Otázka č. 6 a 7: znalost jazyka originálu filmu a angličtiny

Diváků jsme se dále tázali, zda rozumí jazyku originálu daného filmu a zda umí anglicky. Na znalost angličtiny jsme se ptali kvůli anglickým titulům, které měly být podle programu u všech filmů, ale nakonec u jednoho z nich (u filmu *Metropie*) nebyly. Výsledky uvádíme pro všechny tři filmy dohromady. Bylo zjištěno, že mírně nadpoloviční většina respondentů (asi 53 %) rozumí jazyku originálu filmu jen minimálně či vůbec. Pouze asi 21 % diváků uvedlo, že danému jazyku rozumí, a dalších asi 17 % trochu.

Pokud jde o znalost angličtiny, většina diváků (téměř 65 %) uvedla, že anglicky umí, a dalších asi 27 %, že anglicky umí trochu. Přibližně pouhých 8 % diváků neumělo anglicky vůbec či pouze minimálně, což není vzhledem k věkovému složení diváků překvapivé. Naprostá většina diváků tedy mohla (alespoň místy či částečně) číst anglické titulky a v případě filmu *Metropie* poslouchat originál.

6.3.5 Otázka č. 8 a 9: čtou diváci titulky, a pokud ano, které?

Něco málo přes 71 % respondentů uvedlo, že po celou dobu filmu četli titulky, a asi 26 % diváků titulky při filmu četlo, ale jen někdy. Pouze 2,4 % nečetlo titulky vůbec. Další otázky, které jsou podmíněné tím, že respondent četl titulky, se tedy vztahují téměř na všechny dotazované.

Dále jsme se ptali, jaké titulky diváci četli: zda české, anglické, nebo oboje. Jelikož ve filmu *Metropie* nakonec anglické titulky nebyly, byla u něj tato otázka bezpředmětná. Proto jsme ji vyhodnotili pouze pro zbývající dva filmy – stejně jako některé další otázky, které byly založené na přítomnosti dvou verzí titulků. U zbývajících dvou filmů uvedlo přes polovinu respondentů, že četli jak české, tak anglické titulky. Zhruba 33 % diváků četlo české titulky; pouze anglické titulky četlo necelých 15 % respondentů. Zjištění, že

velká část diváků čte titulky v obou jazycích, se shoduje se zjištěním Wankové (2014: 56–57) – zdá se tedy, že tento jev opravdu nebude ojedinělý. Jak uvádí Wanková (ibid.), otázkou zůstává, zda diváci v průběhu filmu někdy čtou české titulky a někdy anglické, nebo zda se pokaždé snaží přečíst obě jazykové verze titulků najednou. Druhá možnost by s velkou pravděpodobností mohla znamenat značné omezení divákovy schopnosti vnímat zvukovou a obrazovou složku filmu a mohla by vést k celkovému přetížení jeho kapacity. Mohlo by se tedy stát, že někteří diváci budou většinu pozornosti upínat na titulky, a na film samotný se nebudou tolik soustředit. Je také možné, že někteří diváci titulky (nebo některou z jazykových verzí) čtou vlastně nedobrovolně, jak rovněž podotýká Wanková (2014: 56). Někteří diváci by (vzhledem k relativně velkému zastoupení diváků, kteří umí anglicky) filmu nejspíš rozuměli i bez českých titulků, ale když už ve filmu jsou, nemohou se ubránit tomu, aby je chtě nechtě četli. To je může připravovat o část mentální kapacity, kterou by jinak mohli věnovat filmu samotnému. Z toho vyplývá, že titulky (nebo alespoň jedna z obou verzí) by diváky mohly rušit – tomu se věnujeme v následující podkapitole.

Na možnost nedobrovolného čtení titulků jsme se zaměřili u filmu *Metropie*, který byl v angličtině a promítaly se k němu pouze elektronické české titulky. Naprostá většina diváků, kteří uvedli, že umí anglicky, zároveň četli při filmu titulky – většina z nich pouze někdy, necelých 17 % diváků po celou dobu. Pouze jeden divák (představující asi 5,5 %) titulky nečetl vůbec. Je otázkou, zda při filmu četlo titulky tak vysoké procento diváků z důvodu nedobrovolného čtení, nebo proto, že respondenti anglicky sice na určité úrovni umí, ale ne natolik dobře, aby filmu po celou dobu rozuměli bez titulků (nebo se alespoň obávají, že by rozumět nemuseli, a proto titulky raději čtou).

6.3.6 Otázka č. 10: jsou titulky pro diváky rušivé?

Ukázalo se, že titulky obecně u všech tří filmů dohromady rušily 31 % diváků, ale jen trochu či někdy – žádný divák nezaškrtl možnost, že by ho titulky vyloženě rušily. Tuto otázku jsme dále po vzoru Wankové (2014: Příloha 2, s. 69) rozdělili na několik podotázek týkajících se jednotlivých jazykových verzí titulků. Bylo zjištěno, že pokud některé diváky ruší jedny z titulků, jsou to spíše titulky anglické než české. Anglické titulky vyloženě rušily téměř 11 % respondentů a trochu či někdy asi 23 % (dohromady tedy anglické titulky do určité míry rušily asi 34 % dotazovaných), zatímco české titulky trochu či někdy rušily asi 20 % respondentů a pouze 1 divák (představující 1,2 % respondentů) zaškrtl možnost, že ho české titulky vyloženě ruší (české titulky tedy

dohromady rušily pouze zhruba 21 % diváků). Anglické titulky tedy dle našich zjištění byly asi o 12,5 procentních bodů více rušivé než titulky české. Wanková (2017: 58) ve svém výzkumu naopak zjistila, že její respondenty rušily české i anglické titulky přibližně stejnou měrou, a že tedy míra rušivosti pravděpodobně nebude určena umístěním titulků a tím, nakolik zasahují do obrazu. Náš průzkum naopak mírně naznačuje, že by tomu tak být mohlo, a že diváky možná více než české titulky, které se promítají až pod obrazem filmu a do filmu nezasahují, ruší titulky anglické, které jsou umístěny přímo v obraze filmu a zakrývají část záběru. Míra rušivosti ovšem také může souviset s tím, zda divák titulky v obraze čte, či nikoliv. Naši respondenti četli výrazně více jen české titulky než jen anglické titulky, zatímco respondenti Wankové (2014: 57) četli o něco více titulky anglické. Je tedy možné, že diváka, který chce číst české titulky na podplátně, mohou spíše rušit anglické titulky v obraze, protože pohledu na ně se při sklouznutí očima z obrazu na podplátno nemůže vyhnout. Naproti tomu je možné, že diváka, který čte anglické titulky v obraze, české titulky na podplátně tolik rušit nebudou, protože přes ně pohledem vůbec nemusí přejít. Je však nutné podotknout, že nemáme dostatečný počet respondentů, abychom to mohli s určitostí tvrdit, a že rozdíl mezi rušivostí obou titulků nebyl až tak markantní.

To, že jsou titulky k filmu jak v češtině, tak v angličtině, podle našeho šetření vyloženě ruší asi 7 % respondentů a trochu či někdy asi 27 %. Celkově tedy tento fakt do určité míry ruší asi 34 % diváků, což je stejné číslo jako u rušivosti anglických titulků. To je výrazně více než v průzkumu Wankové (2014: 58) – domníváme se, že by to rovněž mohlo souviset s tím, že na rozdíl od našeho výzkumu četlo ve výzkumu Wankové více diváků anglické titulky než české. Vzhledem k tomu, že naprostá většina diváků umí alespoň trochu anglicky, je pochopitelné, že je mohou anglické titulky v obraze filmu svádět k tomu, aby je četli, a proto mohou přítomnost obou jazykových verzí titulků považovat za rušivou. Domníváme se, že kdyby diváci anglickým titulům nerozuměli, je možné, že by je přítomnost obou jazykových verzí titulků tolik nerušila. Bylo by zajímavé tuto závislost prozkoumat blíže, ovšem anglicky neumí pouze 7 z našich respondentů, což nepovažujeme za dostatečný počet na to, abychom z takové závislosti mohli vyvozovat nějaké závěry. Z tohoto omezeného vzorku se však zdá, že by tomu tak do určité míry být mohlo: to, že jsou titulky česky i anglicky, z těchto 7 respondentů rušilo pouze 2, a to jen trochu.

6.3.7 Otázka č. 11: spokojenost s českými titulky z časového a prostorového hlediska

Tato otázka je rozdělena na dvě podotázky: nejprve jsme se diváků ptali, zda jsou spokojeni s tím, jak byly české titulky časově sladěny s replikami herců. Zjistili jsme, že na všech projekcích dohromady bylo s načasováním titulků (tedy s prací klikače) spokojeno téměř 47 % respondentů a asi 34 % respondentů s ním bylo spokojeno částečně. Pouze asi 5 % diváků s časováním spokojeno nebylo, což je pro klikače vzhledem k obtížnosti jejich práce celkem dobrý výsledek (ačkoliv prostor pro zlepšení zde očividně je).

Tuto otázku jsme také vyhodnotili pro každou projekci zvlášť, abychom mohli posoudit, nakolik se každému z klikačů dařilo držet s filmem tempo. S načasováním elektronických titulků byli diváci nejspokojenější na projekci filmu *Muž z Mallorky*: téměř 53 % respondentů bylo s časovým sladěním titulků spokojeno a dalších 26,5 % částečně, navíc žádný z diváků neuvedl, že by s časováním spokojený nebyl. Na projekci filmu *Metropie* bylo s časováním titulků spokojeno téměř 41 % respondentů a asi 44,5 % s ním bylo spokojeno částečně; s časováním nebylo spokojeno téměř 7,5 % respondentů. Na filmu *Ivanovo dětství* bylo s časováním českých titulků spokojeno asi 44,5 % respondentů, přes 33 % s ním bylo spokojena částečně a zhruba 11 % s časováním spokojeno nebylo. Je však nutné podotknout, že počet respondentů z jednotlivých projekcí se liší a obzvlášť ze třetí projekce to není příliš vysoký počet, takže na základě těchto výsledků nemůžeme práci některého z klikačů s jistotou prohlásit za zdařilejší.

V druhé podotázce respondenti odpovídali na to, zda jsou spokojeni s umístěním českých titulků na plátně. V kapitole 4.1.1 jsme již uváděli, že titulky by obecně podle informace v publikaci Pošty (2012: 43) měly být umístěny v tzv. bezpečné oblasti odpovídající více než asi 10 % výšky plátna od okrajů, aby oko diváka při čtení nemuselo překonávat příliš velkou vzdálenost. To samozřejmě u elektronických titulků promítaných na podplátno mimo vlastní obraz filmu nelze dodržet – a podle Pošty (ibid.) to může být důvod, proč si diváci na titulky na festivalech někdy stěžují. V našem průzkumu však bylo zjištěno, že umístění českých titulků respondentům nepřipadalo jako velký problém: nebylo s ním spokojeno pouze asi 13 % diváků, což se blíží zjištění Wankové (2014: 60). S umístěním bylo spokojeno 38,5 % tázaných diváků a dalším asi 37 % umístění titulků nevadilo. Jeden z diváků uvedl v komentáři, že na titulky není ze zadních řad dobře vidět, a navrhuje titulky promítat nad plátnem filmu, stejně jako divadelní nadtitulky.

6.3.8 Otázka č. 12: stíhají diváci číst titulky a zároveň sledovat obraz?

U titulků coby typu audiovizuálního překladu obecně hrozí, že divák při sledování filmu nestihne titulky přečíst, nebo je přečíst stihne, ale už mu nezůstane dostatek času či kapacity na sledování obrazu. Tomu se titulkáři obecně snaží zamezit dodržováním maximálního počtu znaků na řádek a optimální čtecí rychlosti (viz kapitola 4.1), ovšem u živě kličaných titulků nemůže být optimální čtecí rychlost zaručena, neboť in-time a out-time titulku určuje přímo na místě kličač. Elektronické titulky na podplátně jsou také výrazně menší než typické titulky v obraze filmu – i z toho mohou plynout problémy s jejich čtením.

V rámci našeho šetření bylo zjištěno, že téměř 44 % respondentů stíhalo zároveň číst titulky a sledovat obraz filmu bez problémů a dalších asi 45 % tyto dvě aktivity stíhalo většinou; pouze 3,7 % respondentů obě činnosti zároveň nestíhalo. Zdá se tedy, že většině diváků nečiní čtení titulků při filmu velké problémy, ačkoliv mnoho diváků s tím má alespoň občas potíže. Je však otázkou, zda diváci nehodnotili spíše svou schopnost přečíst titulky, a sledování obrazu pro ně nebylo až podružným kritériem. Také je otázkou, při jaké míře sledování obrazu můžeme říci, že ho divák stíhá sledovat a že mu věnuje dostatek pozornosti – pokud bychom totiž porovnali jeho vizuální vjemy z filmu s divákem, který titulky nečte vůbec a pouze sleduje obraz a poslouchá, měl by jistě druhý divák vizuálních vjemů z filmu více.

6.3.9 Otázka č. 13 a 14: srovnávají diváci titulky s originálem a mezi sebou?

Dále jsme se diváků tázali, zda titulky při filmu srovnávají s originálem (za předpokladu, že mu rozumí). Ukázalo se, že 20 % diváků titulky s původním zněním opravdu srovnává, ale zároveň jich přes 31 % titulky se zvukem nesrovnává, i když mu rozumí. Nejčastější odpovědí na tuto otázku byla možnost „občas“, kterou zvolilo 40 % relevantních respondentů. Je však nutno dodat, že v otázce nebylo upřesněno, zda se týká anglických či českých titulků, takže musíme počítat s tím, že diváci mohli odpovídat kladně, ať už s originálem srovnávali jakoukoliv verzi titulků. Domníváme se ovšem, že divák, který rozumí původnímu znění filmu a zároveň čte titulky, bude při čtení zvuk mimoděk vnímat, a pravděpodobně tak bude alespoň částečně oba kódy srovnávat. Tohoto tématu se týkal i jeden z komentářů v dotazníku, kde respondent uvádí, že se titulky občas lišily od originálu, ačkoliv podle svých slov originálu moc nerozuměl.

Zajímavou otázkou bylo, zda diváci srovnávají české a anglické titulky mezi sebou (pokud umějí anglicky). Samozřejmě nemělo cenu tuto otázku vyhodnocovat pro film

Metropie, který nakonec anglické titulky neměl. Bylo zjištěno, že u zbylých dvou filmů poměrně velká část respondentů, kteří umějí anglicky, obě verze titulků srovnávala: 28 % odpovědělo kladně a dalších 48 % uvedlo, že titulky mezi sebou srovnávali občas. Titulky vzájemně nesrovnávalo jen 22 % respondentů. Potvrdili jsme tedy tendenci některých diváků porovnávat obě verze titulků, na kterou upozornila již Wanková (2014: 63). Ta ve svém průzkumu dospěla k podobným výsledkům, sečteme-li dohromady diváky, kteří titulky vzájemně srovnávají, ať už jen občas, nebo stále. Domníváme se, že zde také velmi záleží na tom, jak dobře anglicky daný divák umí – např. pokud zaškrtl možnost, že anglicky umí „trochu“, bude pak možná obě verze titulků někdy srovnávat, ale někdy mu na to nezbyde dost kapacity. Vypadá to tedy, že mnoho diváků při sledování filmu plýtvá časem a svou pozorností na to, aby četlo dvoje titulky, a ještě je mezi sebou srovnávalo. Toto úsilí jistě musí ubírat na celkové kapacitě, kterou divák věnuje obrazu filmu a celkově filmu samotnému, protože musí přečíst dvakrát tolik titulků, než je zamýšleno. Dle našich zjištění téměř polovina respondentů nestíhá úplně sledovat obraz, proto se snaha diváků srovnávat dvoje titulky nezdá logická. Došli jsme tedy ke stejným závěrům jako Wanková (2014: 63), která to uzavírá následovně: „Je tedy možné, že se nejedná o vědomou volbu, ale o podvědomou reakci na přítomnost vícera jazykových a komunikačních kódů.“ S touto domněnkou souhlasíme a znovu se tak vracíme k fenoménu nedobrovolného čtení. Souvislostí mezi srovnáváním obou verzí titulků a schopností sledovat přitom obraz se dále budeme zabývat v kapitole 6.3.11.4.

V této souvislosti bychom chtěli upozornit na jakýsi „kontrolní mechanismus“ diváků (Wanková 2014: 62), jež Pošta (2011: 77; cit. Wanková 2014: 62) popisuje následovně: „[A]utor titulků, především k filmům ve světových jazycích, jejichž znalost v obecné populaci je relativně vyšší (hlavně angličtina), musí navíc počítat s tím, že diváci budou titulky ‚kontrolovat‘ a srovnávat je s originálem. Často si divák tímto způsobem i ověřuje své znalosti daného jazyka.“ Stejnou domněnku lze jistě vztáhnout i na srovnávání českých a anglických titulků. Někteří diváci nejspíš mají pocit, že i když originálu filmu třeba nerozumějí, měli by české titulky kontrolovat alespoň s anglickými titulky, které se jim mohou zdát důvěryhodnější (už jenom proto, že jsou přímo nasazené v obraze) – ačkoliv podle rozhovorů uskutečněných v rámci této práce soudíme, že anglické titulky naopak často bývají méně kvalitní než české titulky. Přesto je titulkař (a potažmo i klikač) českých titulků zranitelnější, pokud se k filmu zároveň promítají i anglické titulky, kterým diváci rozumí. To potvrzuje i zjištění z jednoho rozhovoru uvedené v kapitole 6.2.2. Podobným směrem ukazují i některé komentáře našich respondentů, kteří např.

psali, že české titulky byly oproti anglickým značně zkrácené, nebo že se titulky někdy vzájemně obsahově lišily. Jeden z diváků uvedl, že by podle něj bylo lepší promítat jen jedny titulky.

6.3.10 Otázka č. 15–19: preference diváků v oblasti AVT

Jak jsme již uvedli v kapitole 4.1 a jak též uvádí Wanková (2014: 63), titulky se někdy považují za „nutné zlo“, které narušuje filmový prožitek diváků. Proto jsme se diváků po vzoru Wankové (2014) ptali, zda by preferovali jiný způsob překladu než elektronické titulky. Asi 74 % diváků by si však jiný způsob AVT nevybralo. Asi 18 % respondentů zaškrtnulo možnost „nevím“ a pouze 6 % by si přálo jiný typ AVT. Podobných výsledků se dočkala i Wanková (2014: 63), ačkoliv preference jejích diváků pro elektronické titulky byla ještě o něco vyšší.

V další otázce jsme se tázali, jaký typ AVT by diváci případně preferovali. Z diváků, kteří na tuto otázku odpověděli a jichž se týkala (kteří v předchozí otázce nezaškrtnuli, že by jiný typ AVT nepreferovali), by si místo elektronických titulků dvě třetiny vybraly běžné české titulky přímo v obraze filmu a jedna třetina dabing. Možnost dabingu samozřejmě byla spíše hypotetická a pouze zjišťovala obecné preference diváků. Je jasné, že festivalové filmy, které se v rámci jednoho ročníku promítnou jednou či dvakrát, by se rozhodně nevyplatilo dabovat. Ovšem na LFŠ se často promítají i starší filmy, z nichž některé možná byly v české distribuci, a je možné, že k některým z nich český dabing již existuje. Potom by se k němu však zase musela koupit práva, takže to pravděpodobně není reálné řešení. Reálným řešením by ovšem mohl být voice-over naživo aneb živý dabing, jímž jsme se zabývali v kapitole 3.5. Každopádně se ukázalo, že dabing by preferovalo naprosté minimum diváků (6 % z celkového počtu respondentů). Možnost tlumočení do sluchátek zaškrtnul pouze jeden divák, který ale v předchozí otázce uvedl, že by jiný způsob překladu než elektronické titulky nepreferoval, a proto jsme jeho odpověď do vyhodnocení relevantních odpovědí nezařadili (viz Příloha 3).

Dále jsme do dotazníku zařadili dvě otázky zkoumající důvody pro preference diváků (diváci zde mohli zaškrtnout více odpovědí). Jako důvod pro preferenci titulků (elektronických nebo běžných) respondenti zdaleka nejčastěji vybírali to, že mohou film vidět v původním znění (86,4 % relevantních respondentů). Druhým nejčastějším důvodem bylo, že si tak divák cvičí porozumění cizímu jazyku (59,3 %), následováno třetím důvodem, že titulky nenarušují původní atmosféru filmu (53,1 %). Jeden divák uvedl vlastní důvod, a sice, že sám tituluje.

V další otázce jsme se ptali na důvod pro preferenci tlumočení do sluchátek či dabingu – ač jsme si vědomi toho, že jde o velmi rozdílné typy AVT, pro účely této otázky jsme je položili vedle sebe, protože se v obou případech jedná o zvukový kód, na rozdíl od vizuálního kódu v případě titulků. Jako důvod pro tuto preferenci vybralo přes 35 % relevantních diváků, že tyto způsoby AVT neodvádí pozornost od obrazu. Jeden divák (představující 7,1 %) jako důvod uvedl, že by neměl potíže se čtením titulků. Počet odpovědí na tuto otázku však byl velmi omezený (celkem pouze 6 relevantních odpovědí), takže z toho nemůžeme vyvozovat žádné závěry – jediné ten, že ani jeden z těchto způsobů AVT očividně není mezi našimi respondenty příliš oblíbený. Jeden divák do komentářů napsal, že dabing by pouze narušil atmosféru a autenticitu filmu.

Nakolik nepopulární tyto typy AVT jsou, jsme zjišťovali v následující otázce. Ta se diváků ptala, zda by na danou projekci šli, i kdyby věděli, že film bude dabován nebo tlumočen do sluchátek. Tím jsme chtěli zjistit, jestli by diváci byli ochotni přistoupit na jinou variantu AVT než na titulky. Tato otázka také může ukázat, zda by v dnešní době ještě tlumočení do sluchátek bylo pro diváky přijatelné (potom by samozřejmě bylo lepší položit otázku zvlášť pro dabing a zvlášť pro tlumočení – ovšem vzhledem k tomu, že na festival tradičně jezdí mnoho studentů a diváků mladší generace, z nichž většina tlumočení filmu do sluchátek pravděpodobně nikdy nezažila, zdálo se nám, že by si tito diváci tlumočení filmu možná vůbec nedokázali představit). Ukázalo se, že přes 71 % diváků by na projekci šlo tak jako tak (46,4 % všech respondentů by přitom preferovalo titulky), zatímco početná skupina diváků by na projekci v takovém případě vůbec nešla (23,8 %). Dva diváci v komentáři uvedli, že by na film nešli, pokud by byl dabován, ale pokud by byl tlumočen, tak ano. Zdá se tedy, že tuto otázku by bylo vhodné položit pro každý z těchto způsobů AVT zvlášť – možná by se ukázalo, že tlumočení by divákům nevadilo tolik jako dabing.

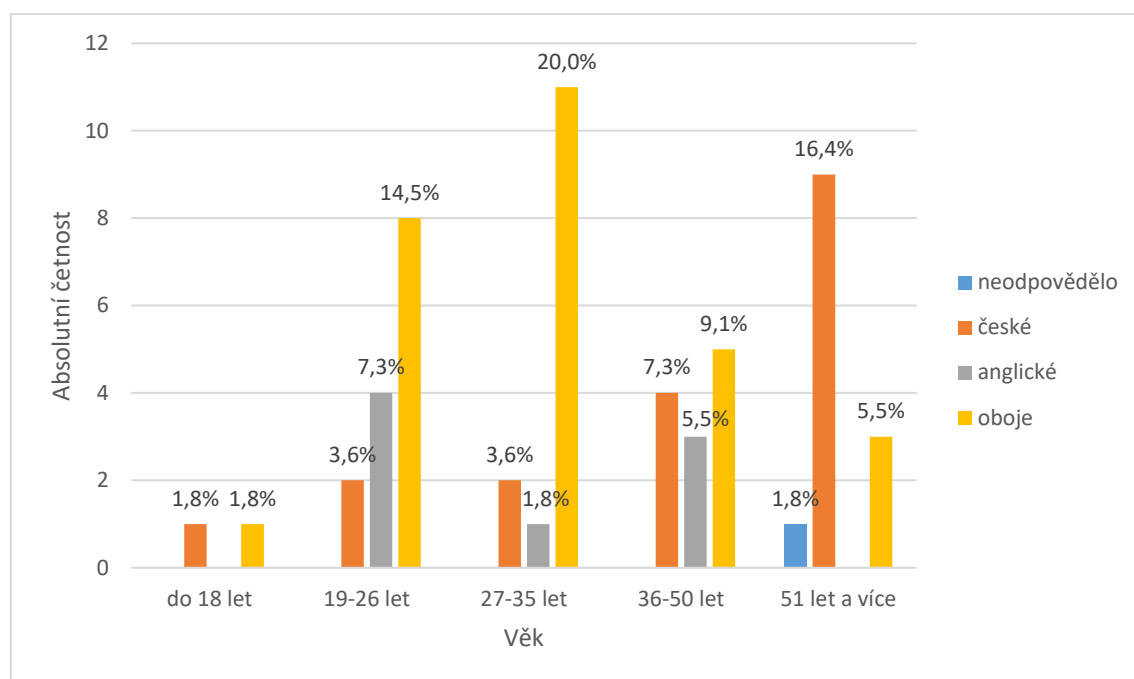
Z uvedených výsledků vyplývá, že ač by několik málo respondentů preferovalo jiný způsob překladu než elektronické titulky, většina diváků je se současnou situací spokojena (ačkoliv by někteří upřednostnili běžné české titulky v obraze filmu – to ale zase není možné kvůli zahraničním návštěvníkům, kteří čtou anglické titulky). Změna směrem k dabingu či tlumočení do sluchátek by některým divákům vadila natolik, že by na film vůbec nepřišli, ačkoliv většina by dorazila tak jako tak. Nevíme tedy o žádném jiném způsobu AVT, který by požadavkům publika a zároveň potřebám festivalu vyhovoval lépe než elektronické titulky.

6.3.11 Analýza závislosti

U některých dvojic otázek v dotazníku jsme chtěli ověřit jejich souvislost, a proto jsme formulovali otázky o jejich vztahu a po vzoru Wankové (2014: 65–72) jsme u nich pomocí kontingenčních tabulek udělali analýzu závislosti. S výsledky Wankové (ibid.) také některá naše zjištění budeme srovnávat. Ke každé otázce také přikládáme graf výsledků.

6.3.11.1 Jaký vliv má věk diváků na to, v jakém jazyce čtou titulky?

Wanková (2014: 68) ve svém výzkumu ověřovala hypotézu, že mladší diváci častěji čtou anglické titulky a starší diváci čtou spíše české titulky. Tato hypotéza byla založena na předpokladu, že mladší generace umí anglicky lépe než starší generace (ibid.). Abychom naše zjištění mohli srovnat, položili jsme si otázku, jaký vliv má věk diváků na to, v jakém jazyce čtou titulky.



Graf 1: Jaký vliv má věk diváků na to, v jakém jazyce čtou titulky?

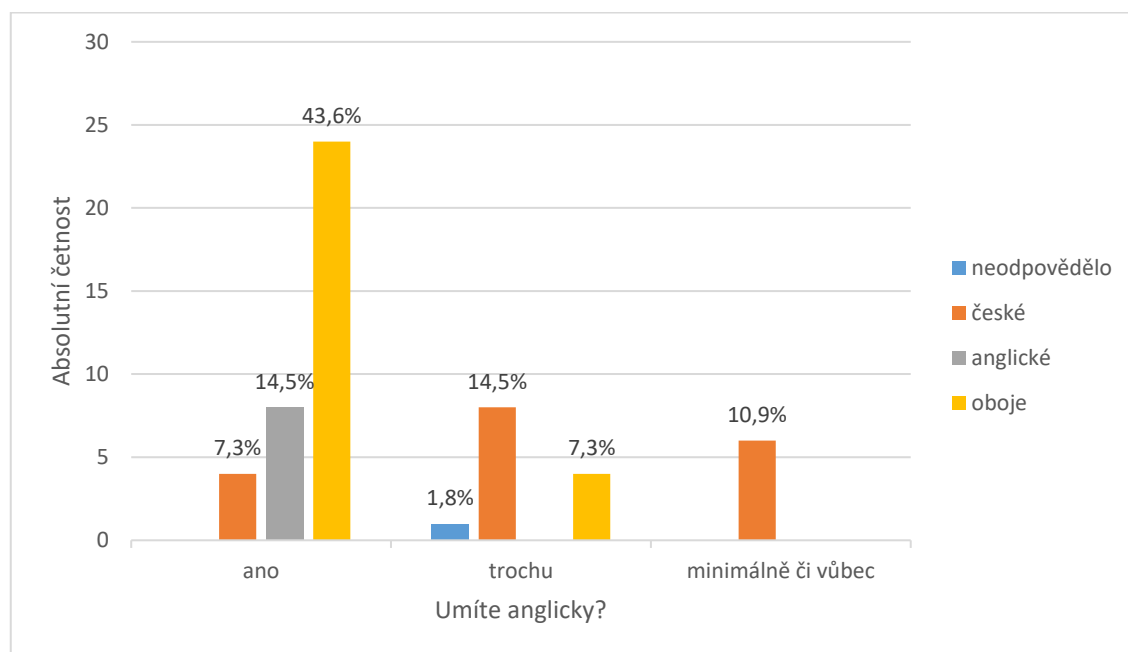
Jak vyplývá z grafu, ve skupině nejstarších diváků (starších 50 let) opravdu nikdo nečetl pouze anglické titulky, několik respondentů ovšem titulky četlo v obou jazycích. Z této skupiny je také největší procento respondentů, kteří četli jen české titulky. Z grafu je patrné, že čím mladší jsou diváci, tím méně četli pouze české titulky. Jen anglické titulky četli nejvíce diváci ve studentském věku (od 19 do 26 let), těsně následováni skupinou diváků od 36 do 50 let. Celkově se ukázalo, že nejvíce diváků četlo titulky v obou jazycích, jak jsme již uvedli v kapitole 6.3.5. České i anglické titulky zároveň četli nejvíce

respondenti z věkové skupiny od 27 do 35 let, následování diváky ve věku od 19 do 26 let.

Tyto výsledky by hypotézu Wankové (2014: 68–69) potvrdily lépe než výsledky jejího šetření, které ji potvrdily jen zčásti.

6.3.11.2 Jaký vliv má znalost angličtiny na to, v jakém jazyce diváci čtou titulky?

V předchozí kapitole jsme zjišťovali, jaký vliv má věk diváků na výběr jazyku titulků. Očekávali jsme přitom, že mladší generace bude mít lepší znalost angličtiny než generace starších diváků, a podle grafu v předchozí kapitole to vypadá, že tomu tak je. Nabízelo se tedy také ověřit souvislost mezi znalostí jazyka a výběrem jazyka titulků přímo.

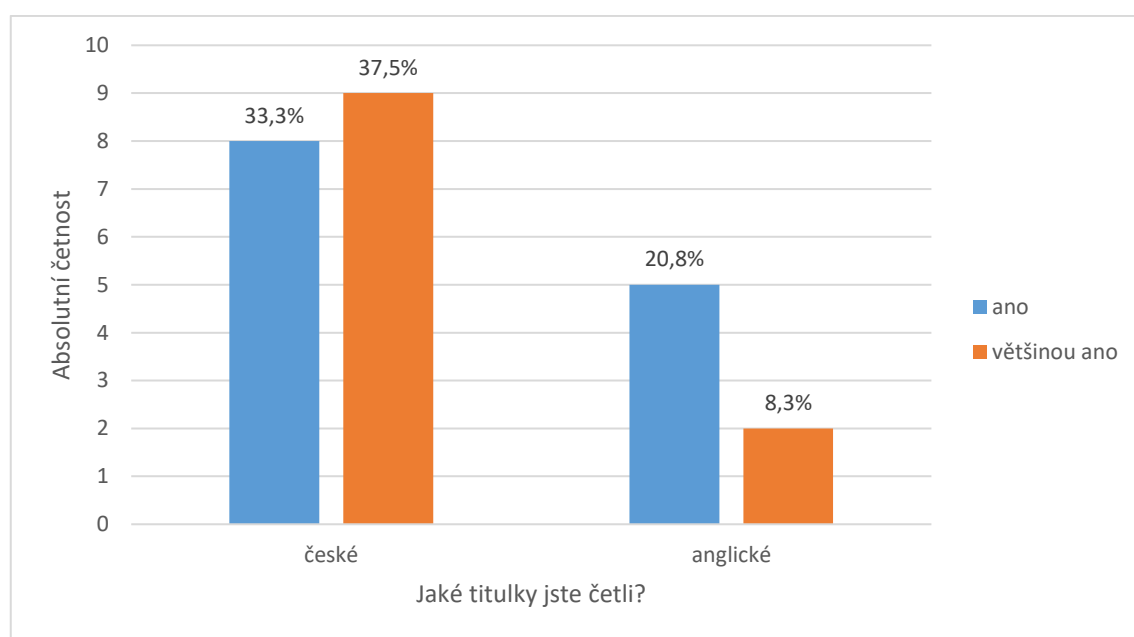


Graf 2: Jaký vliv má znalost angličtiny na to, v jakém jazyce diváci čtou titulky?

Z předloženého grafu jasně vyplývá, že všichni diváci s minimální či žádnou znalostí angličtiny dle očekávání četli pouze české titulky. Ve skupině diváků, kteří uvedli, že anglicky umí trochu, už někteří četli obě verze titulků zároveň. Taktéž není překvapivé, že pouze anglické titulky četli jen někteří z těch diváků, kteří anglicky umí. Diváci z této skupiny také nejčastěji četli titulky v obou jazycích. Jen česky četlo titulky z této skupiny pouze malé procento diváků. Z těchto údajů vyplývá, že u diváků, kteří umí anglicky, je tendence číst titulky v obou jazycích velmi silná.

6.3.11.3 Ovlivňuje typ titulků, které divák čte, jeho schopnost sledovat zároveň obraz?

Jak jsme již uvedli v kapitole 4.2, elektronické titulky se promítají na speciální podplátno v určité vzdálenosti pod samotným obrazem filmu. Proto musí divák při čtení těchto titulků překonávat pohledem od obrazu k textu větší vzdálenost než při čtení běžných titulků nasazených ve filmu. Je možné, že to ovlivní i jeho schopnost stíhat při čtení titulků sledovat obraz. Právě na tuto souvislost jsme se zaměřili v této otázce. Očekávali jsme, že diváci, kteří čtou anglické titulky přímo v obraze filmu, budou možná díky menší vzdálenosti titulků zároveň lépe stíhat sledovat obraz.

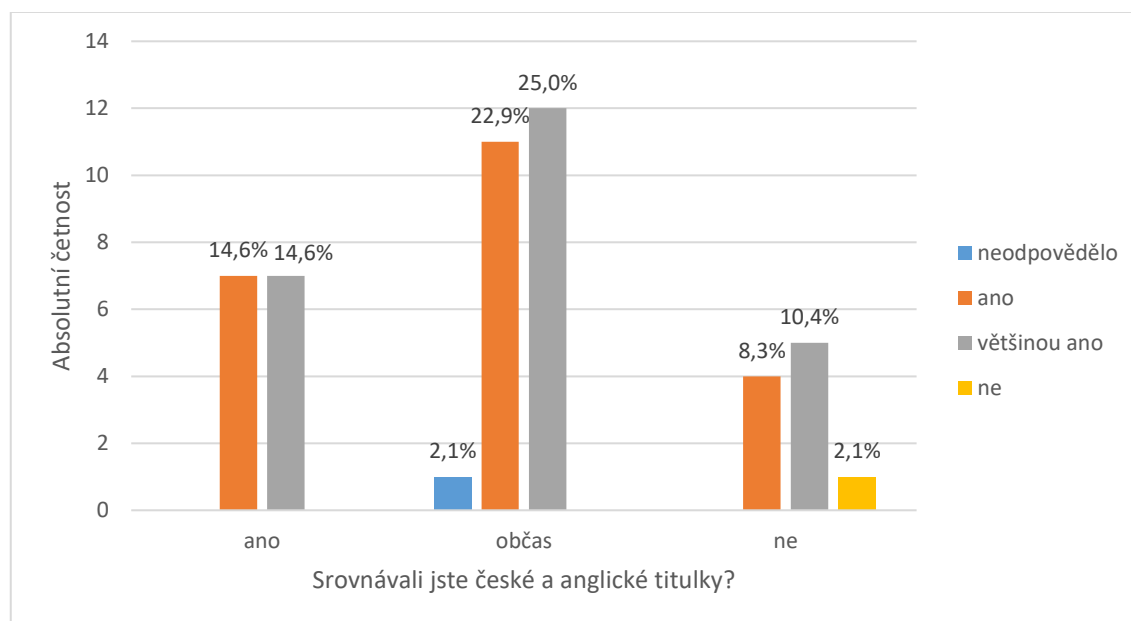


Graf 3: Ovlivňuje typ titulků, které divák čte, jeho schopnost sledovat zároveň obraz?

Jak vidíme z grafu, typ titulků pravděpodobně do určité míry divákovu schopnost sledovat zároveň obraz ovlivňuje, a naše očekávání se tak potvrdilo. Žádný z respondentů, který četl jen české, nebo jen anglické titulky, neuvedl, že by při jejich čtení nestíhal sledovat obraz. Z diváků, kteří četli pouze anglické titulky, stíhalo větší procento diváků sledovat obraz zcela než téměř zcela. Mezi těmi, kteří četli české titulky, je poměr takových diváků téměř vyrovnaný, ale těsně převažují diváci, kteří obraz stíhali sledovat pouze většinou. Je však nutné podotknout, že pro tento graf jsme měli omezený počet relevantních respondentů (pouze 24), jelikož jsme tuto otázku vyhodnocovali pouze pro dva filmy, k nimž se promítaly oboje titulky, a pouze pro respondenty, kteří četli buď jen titulky anglické, nebo jen české. Přesto se podle výsledků zdá, že náš předpoklad, že titulky v obraze jsou pro diváka z časového a kapacitního hlediska méně náročné, by mohl být pravdivý.

6.3.11.4 Stíhají diváci, kteří srovnávají české a anglické titulky, sledovat obraz?

Již v kapitole 6.3.9 jsme uvedli, že přes tři čtvrtiny našich respondentů alespoň občas srovnávají obě jazykové verze titulků. Vyslovili jsme domněnku, že jim to musí ubírat na kapacitě, kterou by jinak mohli věnovat sledování obrazu. Tuto závislost zkoumáme v následujícím grafu.



Graf 4: Stíhají diváci, kteří srovnávají české a anglické titulky, sledovat obraz?

Dle uvedeného grafu se naše domněnka nepotvrdila: zdá se, že srovnávání různých verzí titulků nemá na schopnost sledování obrazu vliv. Poměr diváků, kteří stíhali obraz sledovat úplně, je oproti našemu očekávání nejvyšší u skupiny diváků, kteří titulky mezi sebou srovnávali. Mezi diváky, kteří titulky vzájemně srovnávali jen občas nebo vůbec, je naopak těsně vyšší procento diváků, kteří obraz stíhali sledovat jen většinou, než těch, kteří to stíhali vždy. Jediný divák, který uvedl, že sledovat obraz při čtení titulků nestíhal, titulky dokonce ani vzájemně nesrovnával – titulky a obraz tedy očividně nestíhal z jiné příčiny. Celkově jsou však výsledky u všech skupin velmi podobné, ať už diváci mezi sebou titulky srovnávali, či nikoliv.

Podobnou analýzu závislosti provedla také Wanková (2014: 70–72), která si stanovila následující hypotézu: „Divák, který nestíhá číst titulky a zároveň sledovat obraz, nesrovnává titulky s originálem a nesrovnává jazykové verze titulků mezi sebou“ (Wanková 2014: 70). Srovnávala tedy schopnost sledovat obraz nejen v závislosti na tom, zda divák srovnává obě verze titulků, ale i na tom, zda divák titulky srovnává s originálem. Mezi srovnáváním titulků mezi sebou a schopností číst titulky a zároveň

sledovat obraz však ani ona nezjistila žádný vztah. Wanková (2014: 71–72) tedy závěrem uvádí: „Zdá se, že diváci mají stejnou tendenci titulky srovnávat bez ohledu na to, jestli jim takové počínání zabraňuje v tom, aby mohli vnímat i obrazovou složku [...]. Zdá se tedy, že se toto srovnávání děje spíše mimovolně a že existence dvojích titulků k němu diváky jednoduše svádí.“ I náš výzkum poukazuje na stejný závěr.

6.3.12 Diskuse

Z dotazníkového šetření vyplynulo, že titulky (ať už anglické, české, či oboje) na zkoumaných projekcích alespoň někdy četla naprostá většina respondentů (téměř 98 %), a to i přesto, že asi 21 % diváků uvedlo, že jazyku originálu rozumí. Vypadá to tedy, že diváci titulky čtou (alespoň někdy) bez ohledu na svou znalost daného jazyka. Je otázkou, zda je tomu tak proto, že i divák, který daný jazyk ovládá celkem dobře, nemusí rozumět všem dialogům ve filmu, anebo proto, že divák by filmu skutečně rozuměl dobře i bez titulků, ale když titulky ve filmu jsou, přitahují jeho pozornost a nutí ho, aby je četl (a jde tedy o nedobrovolné čtení titulků).

Dále bylo zjištěno, že více než polovina respondentů při filmu četla jak české, tak anglické titulky (u filmů, v nichž anglické titulky byly). To lze pravděpodobně také vysvětlit nedobrovolným čtením a tím, že psaný text automaticky přitahuje oko diváka, jak uvádí Jüngstová (2011; cit. Kazmirowská 2017: 3–4) – viz kapitola 3.1. Může být překvapivé, že diváci, kteří umějí anglicky, mají tendenci číst oboje titulky, ačkoliv by mohli číst pouze anglické titulky v obraze filmu a ušetřili si tím překonávání značné vzdálenosti mezi plátnem a podplátnem s elektronickými českými titulky. Dle výsledků v kapitole 6.3.11.3 se totiž zdá, že diváci, kteří čtou anglické titulky v obraze filmu, stíhají zároveň sledovat obraz o něco lépe než ti, kteří čtou elektronické české titulky.

Bylo zjištěno, že někteří diváci srovnávají titulky s původním zněním filmu, pokud mu rozumějí, ale ještě spíše srovnávají české a anglické titulky mezi sebou: alespoň občas je srovnávají více než tři čtvrtiny diváků, kteří umějí anglicky. Tím jsme potvrdili častou tendenci diváků srovnávat titulky mezi sebou, kterou odhalila už Wanková (2014: 63). Vzhledem k tomu, že téměř polovina respondentů nestíhala zcela sledovat obraz a zároveň číst titulky, může se tato tendence zdát nelogická; vysvětlovat by ji opět mohlo nedobrovolné čtení titulků. Dle provedené analýzy závislosti (viz kapitola 6.3.11.4) to však nevypadá, že by srovnávání obou verzí titulků mezi sebou mělo vliv na to, zda divák při čtení titulků stíhá sledovat obraz.

Pokud jde o časování (tedy v tomto případě klikání) českých titulků, ukázalo se, že ačkoliv klikači mají určitý prostor pro zlepšení, většina respondentů byla s časováním titulků alespoň částečně spokojena (nespokojeno bylo pouze asi 5 % tázaných diváků). Co se týče umístění elektronických titulků, které se z teoretického hlediska může zdát problematické (viz kapitola 6.3.7), většině diváků přinejmenším nevadilo; nespokojených respondentů bylo asi 13 %.

Z šetření vyplývá, že naprostá většina diváků je s elektronickými českými titulky spokojena a neměnila by je za jiný způsob AVT (nanejvýš za běžné české titulky nasazené do obrazu filmu, což ovšem na festivalech nejspíš není reálné).

7. Závěr

Tato práce se jak v teoretické, tak v empirické části dělí na dvě hlavní témata: na simultánní tlumočení filmů a na živé klikání titulků. Při rešerši pro teoretickou část jsme narazili na nedostatek relevantní odborné literatury. Živě kličanými titulky se před námi z českých prací podrobněji zabývala Wanková (2014), ačkoliv ta zkoumala titulky k přímým přenosům divadelních představení, nikoliv k filmům. Nejsme si vědomi, že by jiná práce v češtině nabízela tak podrobnou syntézu teoretických poznatků o simultánním tlumočení filmů, jako to činíme my.

Cílem práce v oblasti tlumočení filmů bylo popsat, jak se na filmovém festivalu v Karlových Varech dříve (do roku 2003) tlumočily filmy. Z rozhovorů s tlumočníky se nám podařilo shromáždit dostatečné množství informací, abychom mohli tlumočení filmů na festivalu uceleně popsat. Není nám známo, že by se tlumočením filmů na tomto festivalu zabývala jiná práce před námi, a v tom spatřujeme jeden z hlavních přínosů naší diplomové práce. Z rozhovorů jsme také nasbírali mnoho informací týkajících se obecných aspektů STF a tlumočení filmů i na jiných akcích či festivalech, které jsme rovněž uvedli.

Během rozhovorů jsme také zjistili informace k procesu klikání titulků z pohledu kličače – ty uvádíme v kapitole empirické části o živém kličání titulků. Naším cílem bylo rovněž zjistit, jak jsou s živě kličanými titulky spokojeni diváci, a navázat tak na výzkum Wankové (2014). Dotazníkové šetření mezi diváky LFŠ v Uherském Hradišti ukázalo, že většina diváků je s tímto způsobem audiovizuálního překladu spokojena a že by ho za jinou metodu neměnila. Většině také nevadí umístění elektronických titulků na podplátně až pod obrazem filmu. Většina si ani nestěžuje na časování elektronických titulků, které má v rukou kličač. Byla potvrzena tendence diváků srovnávat při filmu anglické a české titulky mezi sebou, na niž poukázala již Wanková (2014). Vyslovili jsme domněnku, že za tím může stát fenomén nedobrovolného čtení.

Nabízí se několik možností dalšího výzkumu. V oblasti STF by bylo možné provést dotazníkové šetření ohledně reakce diváků na tlumočení filmů, a to na festivalech, kde se filmy dodnes tlumočí – např. na festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě nebo na festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně. Podobné šetření by se dalo uskutečnit také na festivalech, kde jsou tlumočeny jen některé filmy, a to specifickým způsobem: např. na festivalu animovaných filmů Anifilm, kde se tlumočí filmy pro malé děti, k nimž se

zároveň promítají titulky (ačkoliv děti by nejspíš nebyly ideálními respondenty, takže by bylo nutné vybrat projekce, kde by tlumočení poslouchalo i dostatek dospělých – totéž platí i pro festival ve Zlíně), nebo na Festivalu otrlého diváka, kde jsou záměrně porušovány obecně přijímané zásady pro tlumočení filmů a kde se tlumočené filmy staly takřka fenoménem a velkou diváckou atrakcí. Dotazníky by bylo možné koncipovat podobně jako italské studentky Guardiniová (1995; cit. Russo 2005) a Palazzini Finettiová (2000; cit. Russo 2005) – viz kapitola 3.7. Výsledky by poté bylo možné porovnat s výsledky jejich šetření. Zároveň by se nabízelo uskutečnit na festivalech rozhovory s tlumočníky filmů a popsat specifika tlumočení jednotlivých žánrů či tlumočení pro různé skupiny diváků. Zjištění by pak bylo možné porovnat s obecnou charakteristikou STF uvedenou v teoretické části této práce i s našimi zjištěními v empirické části. Obzvláště zajímavé výsledky by mohly přinést rozhovory s tlumočníky, kteří se při tlumočení filmu střídají podle promluv jednotlivých postav, jako např. na Festivalu otrlého diváka. Za zajímavé téma také považujeme tlumočení filmů pro výběrové komise, které před rokem 1989 vybíraly filmy do československé distribuce (viz kapitola 5.5).

V oblasti živého klikání titulků by se nabízelo navázat na naše dotazníkové šetření mezi diváky a na šetření Wankové (2014) a zjistit názor dalšího vzorku diváků – ideálně na projekcích, kde se promítají jak anglické titulky v obraze, tak elektronické české titulky, aby bylo možné dále prohloubit výzkum o srovnávání titulků a nedobrovolném čtení. Zajímavé by také bylo ověřit naši domněnku, že diváky, kteří neumí anglicky, při čtení českých titulků na podplátně anglické titulky v obraze neruší tolik jako diváky, kteří anglicky umí. K tomu by však bylo potřeba shromáždit dostatek respondentů, již by tyto podmínky splňovali. Rovněž by se nabízelo srovnat spokojenost diváků s časováním titulků, které kliká jejich autor, a s časováním titulků, které kliká pouze klikač. Jak naznačuje Wanková (2014: 73), bylo by také možné zjistit, zda jsou české titulky na některých projekcích (obzvláště pro mladší publikum) ještě vůbec nutné, když většina diváků rozumí anglickým titulům v obraze a české titulky stejně čte buď v kombinaci s anglickými titulky, nebo vůbec ne.

Použité zdroje

AČFK. *Asociace českých filmových klubů* [online]. [cit. 2017-11-17]. Dostupné z: <<http://www.acfk.cz/o-nas/o-acfk/>>

BIO OKO. *Živý dabing: Ovečka Shaun ve filmu* [online]. [cit. 2017-11-10]. Dostupné z: <<http://www.biooko.net/cz/film/7267/Live-voice-over-Shaun-the-Sheep-Movie/>>.

BRONDEEL, Herman. Teaching Subtitling Routines. *Meta*, 1994, vol. 39, no. 1, s. 26–33.

CÍSLEROVÁ, Eva. *Thumočené interakce na filmových festivalech v České republice aneb biograf a thumočení* [online]. 2011. Dizertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/108986>>.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2005. Back to the Future in Subtitling. In *MuTra – Multidimensional Translation: Challenges of Multidimensional Translation. Conference Proceedings*. Copenhagen: 2005. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_DiazCintas_Jorge.pdf>

DÍAZ CINTAS, Jorge – REMAEL, Aline. *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

ŘURČOVÁ, Barbara. AVT for an international animation festival in Slovakia. In *Audiovisual Translation: Dubbing and Subtitling in the Central European Context*. PEREZ, Emília – KAŽIMÍR, Martin (eds). Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. s. 47–61.

FESTIVAL OTRLÉHO DIVÁKA [online]. [cit. 2017-11-10]. Dostupné z: <<http://www.otrlydivak.cz/festival/about.html>>.

GAMBIER, Yves – GOTTLIEB, Henrik. (eds.): *(Multi)Media Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2001.

GAMBIER, Yves. Introduction. Screen Transadaption: Perception and Reception. *The Translator*, 2003, vol. 9, no. 2, s. 171–189.

GONZÁLEZ, Luis Pérez. Audiovisual Translation. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. BAKER, Mona – SALDANHA, Gabriela. (eds.). Abingdon: Routledge, 2009. s. 13–20.

GONZÁLEZ, Luis Pérez. *Audiovisual translation: theories, methods and issues*. London: Routledge, Taylor & Francis group, 2014.

GRIESEL, Yvonne. Surtitling: Surtitles an Other Hybrid on a Hybrid Stage [online]. *Trans: Revista de Traductología*, 2009, no. 13, s. 119–127. Dostupné z: <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_119-127_YGriesel.pdf>.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

HRDLÍČKA, Zdeněk. Strasti a slasti tlumočnicka V. *ToP*, č. 124, 2017, s. 13–16.

CHIARO, Delia – HEISS, Christine – BUCARIA, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

INNOGY. *Letní filmová škola Uherské Hradiště* [online]. [cit. 2017-11-17]. Dostupné z: <<https://www.innogy.cz/karta/letni-filmova-skola-uherske-hradiste/>>.

JÜNGST, Heike Elisabeth. Simultaneous film interpreting for children. In *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*. FISCHER, Martin B. – NARO, Maria Whirf. Berlin: Frank & Timme, 2012. s. 287–300.

KALINA, Sylvia. Quality Assurance for Interpreting Processes. *Meta*, vol. 50, no. 2, 2005, s. 768–784.

KAUFMANN, Francine. Formation à la traduction et à l'interprétation pour les médias audiovisuels. *Translatio. Nouvelles de la FIT – FIT Newsletter XIV* (3/4), 1995, s. 431–442.

KAZMIROWSKÁ, Zdislava. *Filmdolmetschen (Tlumočení filmů)*. Anotace článku Filmdolmetschen. Der Filmdolmetscher und seine Rollen. 2017. Nepublikovaná seminární práce v rámci předmětu Základy teorie překladu na Ústavu translatologie FF UK.

KOVAČIČ, Irena. Compréhension et réception du sous-titrage et du doublage / Comprehension and Reception of Subtitling and Dubbing. *Translatio. Nouvelles de la FIT – FIT Newsletter XIV* (3/4), 1995, s. 376–383.

KURZ, Ingrid – PÖCHHACKER, Franz. Quality in TV Interpreting. *Translatio. Nouvelles de la FIT – FIT Newsletter XIV* (3/4), 1995, s. 350–358.

KVIFF. *Profil festivalu* [online]. [cit. 2017-11-17]. Dostupné z: <<http://www.kviff.com/cs/o-festivalu/profil-festivalu>>.

LECUONA, Lourdes. Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine. In *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*. EGUILUZ, Federico et al. (eds). Vitoria: Universidad del País Vasco, 1994. s. 279–286.

LENGÁLOVÁ, Veronika. *Když na plátně chybí tělní tekutiny. Cinefilie a autorství v dramaturgii Festivalu otrlého diváka* [online]. Brno, 2016. Bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/413805/ff_b/VL_Bakalarska_prace.pdf>.

MARTÍNEZ-TEJERINA, Anjana. Subtitling for Film Festivals: process, techniques and challenges [online]. *Trans: Revista de Traductología*, 2014, no. 18, s. 215–225. Dostupné z: <http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_215-225_art5.pdf>.

ORERO, Pilar (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.

ORERO, Pilar. Voice-over: A Case of Hyper-reality [online]. In *MuTra – Multidimensional Translation: Audiovisual Translation Scenarios. Conference Proceedings*. Copenhagen: 2006. Dostupné z: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Orero_Pilar.pdf>.

PORTLINGUA. *Elektronická projekce titulků* [online]. [cit. 2017-06-02]. Dostupné z: <<http://www.portlingua.cz/projekce.aspx>>.

POŠOVÁ, Kateřina. Tlumočení a překlad v oboru filmu, aneb Tlumočnická filmstory. *ToP*, č. 6, 1991, s. 14–15.

POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta – Apostrof, 2012.

REMAEL, Aline. Screenwriting, scripted and unscripted language: What do subtitlers need to know? In *The Didactics of Audiovisual Translation*. DÍAZ CINTAS, Jorge (ed.). Amsterdam: John Benjamins, 2008. s. 57–67.

RUSSO, Mariachiara. Media interpreting: Variables and strategies. *Translatio. Nouvelles de la FIT – FIT Newsletter XIV* (3/4), 1995, s. 343–349.

RUSSO, Mariachiara. Film interpreting: Challenges and constraints of a semiotic practice. In *Conference Interpreting: Current Trends in Research*. GAMBIER, Yves – GILE, Daniel – TAYLOR, Christopher (eds). Amsterdam: John Benjamins, 1997. s. 188–192.

RUSSO, Mariachiara. Simultaneous film interpreting and users' feedback. *Interpreting*, 2005, vol. 7, no. 1, s. 1-26.

RUSSO, Mariachiara. Film Interpreting. In *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. PÖCHHACKER, Franz (ed.). London: Routledge, 2015. s. 163–164.

SNELLING, David: Upon the simultaneous translation of films. *The Interpreters' Newsletter*, 1990, no. 3, s. 14–16.

SNELLING, David. Taxonomy and simultaneous interpretation. *Terminologie et traduction*, 1992, no. 2/3, s. 313–315.

ŠINDELÁŘOVÁ, Marie. *Orální historie tlumočení v Československu před rokem 1989* [online]. 2015. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/123208/>>.

TAYLOR, Christopher. The Translation of film dialogue. *Textus: English studies in Italy: Translation studies revisited*, 1999, Volume XII, No. 2, s. 443–458.

ToP (tlumočení-překlad): odborný bulletin Jednoty tlumočnicků a překladatelů. č. 118, zima 2015. Praha: Jednota tlumočnicků a překladatelů, 2015.

TOPZINE. *Historie filmového festivalu Karlovy Vary. Jak to všechno začalo?* [online]. [cit. 2017-11-17]. Dostupné z: <<https://www.topzine.cz/historie-filmoveho-festivalu-karlovy-vary-jak-to-vsechno-zacalo>>.

VIEZZI, Maurizio. The translation of film sub-titles from English into Italian. *The Interpreter's Newsletter*, 1992, no. 4, s. 84–86.

WANKOVÁ, Kristýna. *Titulkování živě přenášených divadelních představení* [online]. 2014. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/124489>>.

ZOJER, Heidi. Eliana Franco, Anne Matamala, Pilar Orero. Voice-over Translation: An Overview. *Babel*, 2012, vol. 58: 3, s. 374–376.

Přílohy

Příloha 1: Přepisy rozhovorů (soubor *DP Solilova příloha 1*, přiloženo na CD)

Příloha 2: Dotazník pro diváky na LFŠ (soubor *DP Solilova příloha 2,3*; str. i–ii)

Příloha 3: Výsledky dotazníkového šetření (soubor *DP Solilova příloha 2,3*; str. iii–xxvii)